

Eduard R. Müller

Architektur und Kunst im lyrischen Werk Johannes Bobrowskis



Universitätsverlag Potsdam

Eduard R. Müller
Architektur und Kunst
im lyrischen Werk Johannes Bobrowskis

Eduard R. Müller

**Architektur und Kunst
im lyrischen Werk Johannes Bobrowskis**

Universitätsverlag Potsdam

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Universitätsverlag Potsdam 2019
<http://verlag.ub.uni-potsdam.de/>

Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam
Tel.: +49 (0)331 977 2533 / Fax: -2292
E-Mail: verlag@uni-potsdam.de

Die vorliegende Arbeit wurde an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam als Dissertation angenommen.

Erstgutachter: PD Dr. habil. Andreas Degen (Universität Potsdam)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Andreas F. Kelletat
(Johannes-Gutenberg-Universität, Mainz und Germersheim)

Datum der mündlichen Prüfung: 12. Juli 2018

Lektorat: Maria Scheel-Partsch

Satz: Kristin Schettler

Druck: docupoint GmbH Magdeburg

Umschlagbild: Sophienkathedrale im Kreml von Weliki Nowgorod von A. Savin
auf Wikimedia Commons (CC-BY-SA 3.0).

ISBN 978-3-86956-461-6

Zugleich online veröffentlicht auf dem Publikationsserver der
Universität Potsdam

<https://doi.org/10.25932/publishup-42711>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-427113>

Vorbemerkung

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung meiner im Sommer 2018 von der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam angenommenen Dissertation. Sehr herzlich danken möchte ich den Gutachtern PD Dr. habil. Andreas Degen und Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Andreas F. Kellertat, die den Arbeitsprozess aufmerksam und mit zahlreichen Anregungen begleitet und betreut haben. Mein Dank gilt auch Theresa Heyer, die den Text kritisch sichtete und Maria Scheel-Partsch für das Lektorat. Für den Satz danke ich Kristin Schettler. Schließlich gebührt ein großer Dank meiner Familie, die mich in meinem Vorhaben stets bestärkt hat.

Seelisberg, Mai 2019

Inhaltsverzeichnis

VORBEMERKUNG	5
ABSTRACT	15
1 EINLEITUNG	19
2 BOBROWSKIS BILDGEDICHTE	25
2.1 Theorie des Bildgedichts	25
2.1.1 Die Gattung des Bildgedichts	25
2.1.2 Leistung des Bildgedichts	26
2.1.3 Typologie des Bildgedichts	27
2.2 Textkorpus	30
2.2.1 Zielsetzung und Vorgehensweise	30
2.2.2 Chronologische Auflistung der Bildgedichte	30
2.2.3 Bildgedichte über Bildhauerarbeiten und Plastiken	32
2.2.4 Bildgedichte über Tafel- und Leinwandbilder	38
2.2.5 Bildgedichte über Zeichnungen und Druckgraphiken	40
2.2.6 Bildgedicht über Freskenmalerei	43
2.2.7 Bildgedichte über Ikonen	44
2.2.8 Bildgedichte über Fotografien	45
2.2.9 Bildgedichte über Artefakte	45
2.3 Typologische Aspekte in Bobrowskis Bildgedichten	48
2.3.1 Phasen einer chronologischen Entwicklung	48
2.3.2 Umgang mit Bildvorlagen in beschreibenden Gedichtpassagen	50
2.3.3 Werte und ihr Wandel in moralisch-didaktischen Bildgedichten der Fünfzigerjahre	52

2.3.4	Das lyrische Ich in den Bildgedichten	53
2.3.5	Zusammenwachsen der Bildvorlagen in kumulativen Bildgedichten	55
2.3.6	Farben in Bobrowskis Bildgedichten	56
2.3.7	Intertextualität in Bobrowskis Bildgedichten	60
3	BOBROWSKIS VITA UND DIE KUNSTGESCHICHTE	61
3.1	Biographischer Hintergrund vor 1942	61
3.1.1	Die Bibliothek des Gymnasiasten	61
3.1.2	Reisen in deutsche Städte	62
3.1.3	Frühe Einflüsse Rilkes auf Bobrowskis Kulturlandschaftswahrnehmung	65
3.1.4	Reichsarbeitsdienst, Militärdienst und die ersten Kriegsjahre	68
3.2	Der Einfluss des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder	70
3.2.1	Das Studiensemester in Berlin im Winter 1941/1942	70
3.2.2	Wilhelm Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“	75
3.2.3	Das Gedicht „DIE KÜSSENDEN“ und die Verlobung mit Johanna Buddrus während des Studienurlaubs	79
3.2.4	Dürers Meisterstich und die nationalsozialistische Propaganda	82
3.2.5	Das in Kriegsgefangenschaft geschriebene Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“	86
3.2.6	Kritische Auseinandersetzung mit Pinders Publikation zu Rembrandts Selbstporträts	91
3.2.7	Letztmalige Beschäftigung mit dem Werk eines deutschen Künstlers der Goethezeit	99
3.3	Bobrowskis Beschäftigung mit Ikonen	102
3.3.1	Weltabgewandtheit klösterlichen Lebens bei Rilke und Bobrowski	102
3.3.2	Von tiefem Glauben erfüllte Ikonenmaler	107
3.3.3	Poetologische Aspekte im Gedicht „DER IKONENMALER“	114
3.3.4	Beschäftigung mit dem religiösen Gehalt einer Ikone	120
3.3.5	Gutachten und Werbetext zu einer Publikation von Konrad Onasch über Ikonen	122
3.3.6	Ikonen in Bobrowskis Eigentum	131
3.3.7	Jawlenskys Christus mit der Dornenkrone	134

3.4	Interesse an der Kunst des 20. Jahrhunderts	138
3.4.1	Paul Gauguins Atelier in Paris	138
3.4.2	Die Heimat des Malers Chagall	143
3.4.3	Konrad Farners Essay über Picasso	150
3.4.4	Calders Mobile als Landschaft	155
3.4.5	Bobrowskis Künstlerfreunde	159
3.4.6	Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts in Bobrowskis Bibliothek	165
3.5	Das Medium der Fotografie	166
3.5.1	Späte Auseinandersetzung mit der Fotografie im lyrischen Werk	166
3.5.2	Das Gedicht „BERICHT“	168
3.5.3	Zu den Fotografien des Verhörs von Bajla Gelblung	171
3.5.4	Barlach in Güstrow	187
4	ARCHITEKTURMOTIVE IM LYRISCHEN WERK	197
4.1	Sakral- und Profanbauten in Bobrowskis Kriegsgedichten	197
4.1.1	Kirchen am Ilmensee	197
4.1.2	Kirchen bei Shmany	210
4.1.3	Nowgorod und die Sophienkathedrale	217
4.1.4	Der Kreml von Weliki Nowgorod	226
4.1.5	Die Kirche von Pustoschka	230
4.1.6	Der Uhrturm von Guñes	232
4.2	Burgen des Deutschen Ritterordens	238
4.2.1	Abkehr von der Kriegsthematik	238
4.2.2	Bobrowski und Boehlendorff in Kandau	242
4.2.3	Die Ritterburg und die Eroberer	246
4.2.4	Auf einer Burg	249
4.2.5	Geschichte der Stadt Christburg	256
4.2.6	Die Stadt Ludza	259
4.2.7	Der Wölfin fauliges Lager auf der festlichen Insel	261
4.3	Sakrale gotische Architektur und Kunst	266
4.3.1	Backsteingotik	266
4.3.2	Giottos Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua	270
4.3.3	Die Kathedralen Frankreichs	277
4.3.4	Das Bildprogramm mittelalterlicher Glasfenster	283
4.3.5	Die Krypta im Dom von Brandenburg	287

4.4	Urbane und ländliche Parkanlagen und Freiräume	290
4.4.1	Ein Park als Ort der Selbstfindung im Zweiten Weltkrieg	290
4.4.2	Die Cestius-Pyramide als Orientierungsmarke nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft	294
4.4.3	Silchers Grab in Tübingen	304
4.4.4	Der Gutshof in Urajärvi	309
4.4.5	Der Stadtraum von Stockholm, vollgeschrieben mit Bedeutungen	318
4.4.6	Bäume und Fahrzeuge, aber keine Menschen	322
5	ARCHITEKTONISCHE BEGRIFFE IN BOBROWSKIS LYRISCHEM WERK	327
5.1	Städte und Dörfer als grundlegende Siedlungsformen	327
5.1.1	Statistische Aspekte	327
5.1.2	Siedlungen als Motiv der Oden und der in Kriegsgefangenschaft entstandenen Gedichte	329
5.1.3	Unterschiedliche motivische Entwicklung der Stadt und des Dorfs nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft	333
5.1.4	Standort und Zugehörigkeit des Betrachters	341
5.2	Das Haus als Archetyp	344
5.2.1	Statistische Aspekte	344
5.2.2	Holzhäuser	346
5.2.3	Haus und Heimat	358
5.3	Dach und Wand	367
5.3.1	Statistische Aspekte	367
5.3.2	Dach und Wand als Hülle des Hauses	368
5.4	Fenster, Türen, Tore und Schwellen	371
5.4.1	Statistische Aspekte	371
5.4.2	Bedeutungsvielfalt von Türen und Toren	372
5.4.3	Das Gedicht „KALMUS“	378
5.4.4	Trennende Aspekte der Schwelle	383
5.5	Türme	390
5.5.1	Statistische Aspekte	390
5.5.2	Motivische Entwicklung	391
5.6	Brunnen	394
5.6.1	Statistische Aspekte	394
5.6.2	Zieh- und Laufbrunnen	395
5.6.3	Der Brunnen und der Strom	397

6	KONKORDANZ DER ARCHITEKTONISCHEN BEGRIFFE	
	IM LYRISCHEN WERK	401
6.1	Altar	402
6.2	Balken	402
6.3	Balustrade	404
6.4	Bau	404
6.5	Bogen	405
6.6	Brücke	407
6.7	Brunnen	409
6.8	Burg	411
6.9	Chor	412
6.10	Dach	413
6.11	Diele	419
6.12	Dom	420
6.13	Dorf	420
6.14	Fenster	425
6.15	Fliese	429
6.16	First	430
6.17	Garten	431
6.18	Gehöft	434
6.19	Gemäuer	435
6.20	Gewölbe	435
6.21	Glocke	436
6.22	Halle	439
6.23	Haus	440
6.24	Häuschen	446
6.25	Herd	447
6.26	Hof	447
6.27	Hütte	449
6.28	Kamin	451
6.29	Kammer	451
6.30	Kapelle	452
6.31	Kathedrale	452
6.32	Kirche	453
6.33	Kloster	455
6.34	Kuppel	455
6.35	Laube	456
6.36	Luke	457

6.37 Mal	458
6.38 Maßwerk	458
6.39 Mauer	459
6.40 Mörtel	463
6.41 Orgel	464
6.42 Ortschaft	464
6.43 Park	465
6.44 Platz	465
6.45 Pfeiler	466
6.46 Pforte	467
6.47 Portal	467
6.48 Ruine	468
6.49 Säule	468
6.50 Scheuer	470
6.51 Scheune	470
6.52 Schiff	471
6.53 Schloss	471
6.54 Schwelle	472
6.55 Sims	473
6.56 Sockel	474
6.57 Stadt	474
6.58 Städtchen	479
6.59 Stall	479
6.60 Stiege	480
6.61 Stube	481
6.62 Stufe	481
6.63 Tor	483
6.64 Treppe	486
6.65 Tür	488
6.66 Turm	493
6.67 Türmchen	498
6.68 Vierung	499
6.69 Wand	499
6.70 Weiler	504
6.71 Wohnung	505
6.72 Wohnstatt	505
6.73 Ziegel	506
6.74 Zimmer	506

7	WERKVERZEICHNIS DER GEDICHTE VON JOHANNES BOBROWSKI	507
8	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	517
9	LITERATURVERZEICHNIS	521
9.1	Verzeichnis der zitierten Literatur	521
9.1.1	Bobrowskis Werk (Primärliteratur, Herausgegebenes)	521
9.1.2	Literatur zum Werk Johannes Bobrowskis (Sekundärliteratur)	522
9.1.3	Weitere zitierte Literatur	526
9.1.4	Lexika	528
9.2	Liste der Bücher in Johannes Bobrowskis nachgelassener Bibliothek zu Architektur und Kunst	528
9.2.1	Bücher zu ur- und frühgeschichtlichen Kulturen sowie zur Kunst der Antike	529
9.2.2	Bücher zu Architektur und Bildwerken des Mittelalters	529
9.2.3	Bücher zur Architektur der Neuzeit	530
9.2.4	Bücher zur Kunst und Architektur Russlands	531
9.2.5	Bücher zur Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts	532
9.2.6	Bücher zur Kunst des 19. Jahrhunderts	532
9.2.7	Bücher zur Malerei von Wegbereitern der Moderne	533
9.2.8	Bücher zu Malerei, Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts	534
9.2.9	Kultur- und epochenübergreifende Werke	535
9.2.10	Periodika zur Bildenden Kunst	536
9.2.11	Bücher von Bobrowskis Dichter- und Künstlerfreunden	536
9.2.12	Bücher von und über Ernst Barlach	537
9.2.13	Bücher von Jacob Burckhardt	538
9.2.14	Bücher von Wilhelm Pinder	538
9.2.15	Nachschlagewerke	538

Abstract

Architecture and Art in the Lyrical Works of Johannes Bobrowski

Bobrowski had expressed the intention to study art history after graduation, but war and captivity thwarted his plans: As a member of the German Armed Forces, he was only released from military service for a semester in winter 1941/1942. Bobrowski was particularly impressed by the lectures on "German Art in the Age of Goethe" by the departmental chair Wilhelm Pinder. After returning from Soviet captivity during Christmas 1949, university studies were out of the question for the thirty-two-year-old. However, his lifelong intermedial engagement with fine art in his work can be interpreted as an expression of his diverse cultural and historical interests and inclinations. The poet's life phases correlate with the thematic development of his poems on visual art: The inviolable aesthetics of significant works of art helped him to overcome the horror of the last years of the war and the privations of Soviet captivity. Didactic moral aims initially shaped the poems Bobrowski created in the years after his return home before he was able to distance himself in terms of content and form from this type of poetry and began to write poems that take up cultural-historical aspects and juxtapose historical, mythological, biblical and religious-philosophical themes spanning epochs. His poems about the artists Jawlensky and Calder also touch simultaneously on aspects of the cultural landscape. In the last decade of his life, Bobrowski became increasingly interested in twentieth-century art, while modern architecture was absent from his work.

Bobrowski devoted himself in an entire series of poems to Classicist and Romanticist painting and thus to works that were written during the Age of Goethe and about which Wilhelm Pinder may have given lectures during his "German Art in the Age of Goethe" course attended by Bobrowski. Bobrowski also explicitly refers to a publication by his university teacher in sonnets about

three self-portraits by Rembrandt. It is remarkable how the poet deals critically in this three-part cycle of poems, written after his return from Russian captivity, with Pinder's pictorial analyses of National Socialism until the collapse of the Third Reich. Although this cannot be demonstrated conclusively, Pinder's theoretical approach may have had an impact on the development of Bobrowski's poetry: "The asynchrony of synchrony", one of Pinder's theses on the juxtaposition of historical developments of style and the succession of artistic generations, may also be responsible for the fact that in Bobrowski's poetry, people who lived at different times and events that took place at different times are evoked together simultaneously without further ado. However, despite this fundamental influence Pinder's ideological background never become manifest in Bobrowski's poems.

Bobrowski wrote two poems that relate to the life of Russian monks in a monastic community. Unlike with Rilke, the ascetic, world-renouncing and deeply religious way of life in the Orthodox monasteries is not a central theme in Bobrowski's work, although he refers directly in the poems "CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191"¹ and "DER IKONENMALER"² to Rilke's "Book of Hours". The deep piety of the Russian rural population which so greatly impressed Rilke on his travels is also less present in Bobrowski's work. This may be related to the fact that he first became acquainted with Russia after the revolution and in a war-torn state. The attempt of a monk to make contact with God, to communicate with him and to recognise the limits of his own existence and actions through humility can be found in Bobrowski exclusively in the two poems mentioned above about icon painters. On the other hand, the technique of icon painting and the lives and legends of the saints interested Bobrowski more than Rilke. While the theme of iconic representation takes a back seat in Rilke, Bobrowski is able on the basis of his great interest in art history and knowledge to distinguish several different types of icons, and even individual identifiable icons, all of which have a fundamental aesthetic effect in his poems in terms of reception. Bobrowski starts from the belief, deeply rooted in the orthodox tradition, that icons do not merely bear the images of saints, who have been painted in similar ways over the centuries, but that they truly embody the subject. In a letter to Hans Ricke from 27 March 1952, Bobrowski comments in detail on the poem "DER IKONENMALER" and icon painting in the orthodox tradition:

1 GW II, 35.

2 GW II, 194.

Wie der Künstler die Bildteile zueinander setzte, wie er die Vorgänge vereinfachte und zugleich vertiefte, wie er seine eigene Inbrunst dem Bild mitteile – ihnen das Geheimnis mitgab, das um alle große Kunst ist, das bleibt unserer Bewunderung wert.³

This passage seems – whether or not Bobrowski intended it – to include a poetological dimension, for what he considered so admirable in icon painting is one of the defining qualities of the poems written in his last decade of life.

Architecture is a leitmotif in Bobrowski's lyrical works. The significance conveyed of the particular sacred and profane buildings referred to in the poems as well as the urban and village ensembles and individual parts of buildings changes several times over the years. Starting from traditional, juxtaposed juvenile poems in iambic versification, in which architectural elements form part of an awareness that fades out everything outside of the aesthetic, the significance of the sacred and secular buildings in Bobrowski's lyrical works changes for the first time during the years he spent in Russia during the war as part of the German military. In the odes Bobrowski wrote at the time, the architectural relics testify to suffering, death and destruction. What is still absent, however, is the central idea of guilt, which later becomes the focus of poems he writes after his return from captivity until his early death.

Towards the end of the war and during his years of captivity, Bobrowski reflects on the theme of his homeland again, and the architecture in his poems becomes an aesthetically charged projection for his yearning for East Prussia and the Memel area. The aspect of the sublime first appears in his poems, both in relation to painting and architecture, during his captivity. This idea is developed on the one hand after his return to Berlin in his poems on the architecture of Gothic cathedrals and the architectural heritage of Classicism, but the cultural heritage of Europe also represents historical injustice and a heavy, far-reaching guilt in the poems written during this period.

Bobrowski turns away from his criticism of the entire continent of Europe in later years and in his "Sarmatic Divan" concentrates on the guilt Germans have towards the peoples of Eastern Europe. This also lends a new meaning to architecture in his poems. The relics of the castles of the Teutonic Order testify to the rule of medieval conquerors and merge with nature: The symbolism

3 GW V, 320. (The way the artist juxtaposes the parts of the painting, the way he simplifies and at the same time deepens the events, the way he communicates his own passion in the painting – and imparts that secret to it, that is the mark of all great art – is something worthy of our admiration.)

Abstract

of the architecture becomes part of the landscape. In the last decade of his life, he increasingly writes poems related to parks and urban green spaces. The city, "filled with meaning", moves to the centre of his poetry. However he does not deal with the technical achievements and social phenomena of urban life in these poems but with urban structures and especially the green and open spaces as symbols of history.

The precise analysis of the realia underlying Bobrowski's poems is of great importance: The poet relies not only on personal experiences, but sometimes also on image sources without ever having seen the original. The poems about Chagall and Gauguin are hardly accessible without the knowledge that they refer to image reproductions in narrow, popular books that Bobrowski acquired shortly before writing the respective poems. The situation is different with the Russian churches that find their way into his lyrical works. Bobrowski had seen them all during the war, and most of them still appear to exist today and can be identified with some certainty with the help in part of the poet's letters from that period.

Bobrowski's multi-layered and dark lyricism cannot, however, be adequately elucidated solely through his work-based approach alone. The identification of paintings and buildings facilitates the interpretation of his poems in principle by making their subject matter clear. However, Bobrowski makes changes in his descriptive verses, which are small and sometimes difficult to comprehend. His poems about visual art are therefore only superficially descriptive because the image content is usually supplemented, changed and reflected on by the poet. Many poems are also cumulative so they refer to several visual models that are interlocked in a complex manner. In some cases, the poet combines intermediality with intertextuality, inserting passages of text or even individual terms from publications by or about the painter whose work is thematised in the poem. The strict and artful montage of all these parts into a new whole immerses the reader in the artist's life and work. And the shock inherent in some of Bobrowski's poems, such as the poem "DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL"⁴ is transmitted to the viewer through their aesthetic impact.

4 GW I, 56.

1 Einleitung

Johannes Bobrowski hat sich lebenslang mit Malerei, Graphik und Bildhauerei, aber auch mit Architektur und städtebaulichen Themen auseinandergesetzt. Dementsprechend bilden diese Motive in seinem lyrischen Œuvre einen unübersehbaren, aber bislang wenig beachteten Schwerpunkt. Wenn auch von mehreren seiner Architektur- und Bildgedichte Interpretationen vorliegen, so fehlt doch bis heute eine vertiefte und umfassende Analyse seiner lyrischen Texte zu Werken der bildenden Kunst. Auch eine Wortkonkordanz architektonischer Begriffe, die erst deren konkrete Verwendung in seinem Werk nachzuweisen vermag, ist bislang ein Desiderat geblieben. Insgesamt finden sich in Bobrowskis Œuvre 34 Gedichte über Plastiken, Tafel- und Leinwandbilder, Ikonen, einen Freskenzyklus, graphische Blätter, Fotografien und Artefakte. Noch wesentlich höher ist die Zahl jener Gedichte, die Sakral- und Profanbauten zum Thema haben, oder die sich auf städtische und dörfliche Strukturen beziehen.

Architektur, Städtebau und Kunst verweisen immer auf eine menschliche Tätigkeit: Sie sind geschichtliche Zeugnisse, die dazu beitragen können, Erinnerungen an historische Ereignisse wachzuhalten oder wachzurufen. Diese Funktion kommt den in Bobrowskis Gedichten thematisierten Kunstwerken und baulichen Strukturen in vielen Fällen zu. Es fällt zudem auf, dass Bobrowski insbesondere in den Gedichten der letzten Schaffensphase die deskriptiven Verse gerne mit einer eigenen, subjektiven und prozesshaften Deutung und Vergegenwärtigung ergänzt.⁵ Mitunter werden auch Personen oder Fakten erwähnt, die einerseits mit der Bau- und Entstehungsgeschichte zusammenhängen, zum andern aber darüber hinaus historisch bedeutende Ereignisse, ja ganze Perioden der Geschichte in Erinnerung rufen.

5 Degen (2004), 15.

Bobrowskis Blick auf Architektur, Malerei und Plastik ist stark von seiner Vita geprägt. Aufgewachsen in einem streng pietistisch-religiösen Umfeld besuchte er in Königsberg ein humanistisches Gymnasium und kam so in vielfältiger Weise mit Literatur, Musik und bildender Kunst in Kontakt. Doch sein Wunsch, nach dem Abitur in Berlin Kunstgeschichte zu studieren, erfüllte sich nicht. Er absolvierte den obligatorischen Reichsarbeitsdienst und wurde dann 1937 zum zweijährigen Militärdienst als Funker einberufen, der nahtlos in den Zweiten Weltkrieg mündete. Und so überschritt Bobrowski als Soldat der deutschen Wehrmacht am 1. September 1939 die Grenze zu Polen. Er nahm 1940 am Frankreichfeldzug teil und hatte in den nachfolgenden Kriegsjahren seinen Standort meist am Ilmensee in der Nähe der nordrussischen Stadt Weliki Nowgorod. Als Kriegsgefangener verbrachte er auch die Jahre nach dem Krieg in der Sowjetunion, bis er im Dezember 1949 entlassen wurde und zu seiner Familie nach Ostberlin reiste.⁶

Im Dezember 1941 wurde Bobrowski für ein Semester vom Kriegsdienst freigestellt, um an der Berliner Universität Kunstgeschichte studieren zu können. Großen Eindruck machte ihm der charismatische und sprachgewaltige Lehrstuhlinhaber Wilhelm Pinder, dessen Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ in seinem lyrischen Werk einen grundlegenden Nachhall gefunden hat. In einer ganzen Reihe von Gedichten widmet sich Bobrowski der Malerei des Klassizismus und der Romantik, also Werken, die zur Goethezeit entstanden sind und über die Wilhelm Pinder referiert haben dürfte. In Sonetten über drei Selbstporträts von Rembrandt bezieht sich Bobrowski zudem explizit auf eine Publikation seines Hochschullehrers. Es ist bemerkenswert, wie sich der Dichter in diesem, nach der Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft entstandenen, dreiteiligen Gedichtzyklus in kritischer Weise mit den Bildanalysen Pinders, der bis zum Zusammenbruch des Dritten Reichs am Nationalsozialismus festgehalten hat, auseinandersetzt.⁷

Nebst Pinders Vorlesung übte – wie bei Rilke – die Orthodoxie und mit ihr die Ikonenmalerei einen großen Einfluss auf Bobrowskis Kunstverständnis aus. Noch während des Kriegs entstand ein Gedicht über einen, den Pinsel mit dem Mund führenden Ikonenmaler, und die Thematik der Ikonenmalerei hat Bobrowski von da an – unter unterschiedlichen Prämissen – lebenslang beschäftigt. Der letzte Schwerpunkt seiner Biographie betrifft das immer größer werdende Interesse an der Kunst des 20. Jahrhunderts, an dessen Anfang die Beschäftigung mit dem Werk Paul Gauguins als einem bedeutenden Wegbereiter mo-

6 Haufe, Chronik, 9–28.

7 Das Gedicht „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“, GW II, 190–192, ist als Auseinandersetzung Bobrowskis mit Wilhelm Pinders Publikation „Rembrandts Selbstbildnisse“ von 1943 zu betrachten.

derner Kunst und den Gemälden des russisch-jüdischen Malers Marc Chagall steht. Die Analyse der Struktur und Typologie der zahlreichen Bildgedichte Bobrowskis stützt sich in dieser Arbeit auf die theoretischen Grundlagen von Gisbert Kranz.⁸ Daneben bietet das Handbuch der Kunstzitate⁹ eine wertvolle Hilfestellung.

Während den Erzählungen weniger bedeutende Bildvorlagen zugrunde liegen, ist der kanonische Rang jener Kunstwerke, über die Bobrowski Gedichte verfasst hat, in der Regel hoch. Er schrieb über Altdorfers „Alexanderschlacht“¹⁰ und über Velázquez „Übergabe von Breda“ ebenso wie über Rublews (auch außerhalb der orthodoxen Welt) bekannte Dreifaltigkeitsikone¹¹ oder über Rembrandts Selbstporträts und einen Kupferstich von Dürer.¹² Im letzten Dezennium seines Lebens hat er mehrere lyrische Texte, zum Teil als Widmungsgedichte, über Künstler des 20. Jahrhunderts verfasst, so über Chagall, Picasso, Jawlensky und Calder.¹³ Dieses Faktum korreliert mit dem Umstand, dass sich in seiner nachgelassenen Bibliothek auffallend viele Bücher zur Kunst des 20. Jahrhunderts finden und Bobrowski zudem langjährige Freundschaften mit Malern und Graphikern unterhielt. Das Interesse an der Kunst der Moderne findet überraschenderweise keine Entsprechung in einer Auseinandersetzung mit der Architektur jener Epoche, die Bobrowski offensichtlich nicht interessiert hat. Dies wird dadurch unterstrichen, dass auch in seiner rund 2000 Bücher umfassenden, nachgelassenen Bibliothek Werke zur Architektur und zum Städtebau des 20. Jahrhunderts vollständig fehlen.

Architektur als materielle Überlieferung geschichtlicher Vorgänge und Entwicklungen kann in Bobrowskis Lyrik als Leitmotivik betrachtet werden. Ausgehend von versehrten Sakralbauten in Russland, denen er als Soldat der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg begegnet ist, hat der Dichter in seiner Lyrik lebenslang und in vielfältiger Weise an architektonischen Themen

8 Die dreibändige Publikation „Das Bildgedicht“ von Gisbert Kranz – die ersten beiden Bände sind 1981, der Nachlassband ist 1987 erschienen – gilt als Standardwerk zur Bildgedichtsforschung.

9 Fliedl, Rauchenbacher, Wolf (Hrsg.) (2011), Handbuch der Kunstzitate, Band I, A–K, Berlin / Boston.

10 Das Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“, GW II, 102–105, entstand 1947 in russischer Kriegsgefangenschaft. In ihm hat Bobrowski eine ganze Reihe bedeutender Werke der Malerei thematisiert, unter ihnen Albrecht Altdorfers „Die Alexanderschlacht“ und Diego Velázquez „Die Übergabe von Breda“.

11 Im Gedicht „VON GOTTES GEGENWART (zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone)“, GW II, 228–230, hat Bobrowski den religiösen Gehalt der bekannten Ikone ausgeleuchtet.

12 Das Gedicht „DER REUTER“, ein Kupferstich von Albrecht Dürer“, GW II, 43, ist im Krieg entstanden.

13 Es sind dies die Gedichte „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“, GW I, 56, „DIE ZEIT PICASSOS“, GW I, 225, „AN JAWLENSKIJ“, GW I, 192 und „MOBILE VON CALDER“, GW I, 213.

festgehalten. Da sich zahlreiche Kirchen in Nordrussland auch heute noch in ruinösem Zustand befinden und seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs weder abgetragen noch renoviert worden sind, ist in dieser Arbeit versucht worden, einzelne in den Gedichten erwähnte Sakralbauten zu identifizieren.

Nach einer zeitweiligen Rückbesinnung gegen Ende des Kriegs und in den Jahren der Kriegsgefangenschaft auf Heimatthemen, die alles Außerästhetische ausblendeten, wandte sich Bobrowski in den Fünfzigerjahren erneut dem Motiv kriegszerstörter Städte und Dörfer zu. Sie stehen in dieser Werkphase für die Schuld Nazideutschlands am millionenfachen Tod, dem unsäglichen Leid und der gewaltigen Zerstörung, mit denen der Krieg einherging.

Das große literarische Thema Bobrowskis betrifft das Verhältnis der Deutschen gegenüber den Völkern Osteuropas, das – so seine Auffassung – als eine geschichtliche Verschuldung über viele Jahrhunderte zurück bis in die Zeit des Deutschen Ordens reicht. Das Thema schließt selbstredend die Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg und damit auch Bobrowskis Mitschuld als Wehrmachtssoldat mit ein. Für das weiträumige Gebiet, dem er sich in seinen Gedichten, Erzählungen und Romanen zuwandte, verwendete er den antiken Begriff Sarmatien. Städte und Dörfer, Bauten oder Bauteile tragen in seinen lyrischen Texten oft das Signum geschichtlicher Ereignisse. Architektonische Strukturen, beispielsweise die Ruinen der deutschen Ritterburgen, die von der Herrschaft der mittelalterlichen Eroberer zeugen, verschmelzen dabei mit der Natur.

Bobrowskis Architekturgedichte lassen sich im Wesentlichen in vier Gruppen aufteilen; Gedichte, die im Krieg oder später im Rückblick auf diesen über zerstörte Sakral- und Profanbauten entstanden sind, Gedichte über Burgen des Deutschen Ordens als Teil des „Sarmatischen Divans“,¹⁴ Gedichte über gotische Sakralbauten und ihre Ausstattung, und schließlich Gedichte über urbane und ländliche Gärten und Parkanlagen, in denen mitunter städtebauliche und stadthistorische Themen in Verbindung mit persönlichen Erfahrungen aufscheinen.

In Bobrowskis Werk kommt der Landschaftswahrnehmung eine hohe Bedeutung zu. Stets sind es von menschlicher Aktivität geprägte Kultur- und nicht Naturlandschaften, die in seinen Gedichten benannt, beschrieben und beschworen werden.¹⁵ Sie zeugen von der Menschheitsgeschichte, von historischen Ereignissen, von Unrecht, Gewalt und Krieg. Und als Analogie haften mitunter auch der sarmatischen Fauna und Flora das Signum der Geschichte an.

14 Dazu Haufe in der Einleitung zu GW I, XXXIX ff.

15 Nebst den frühen Einflüssen Rilkes ist Bobrowskis Kulturlandschaftswahrnehmung – wie er selbst einräumte – stark von Peter Huchels Lyrik geprägt worden.

Die Wortkonkordanz architektonischer Begriffe wie Stadt, Dorf, Weiler, Haus, Dach, Fenster etc. liefert überraschende Erkenntnisse. Gewisse Wörter finden sich im gesamten lyrischen Werk, andere aber tauchen erst spät auf, oder sie werden, wie z.B. das Nomen „Weiler“, das sich fast ausnahmslos auf pruzzische Siedlungen bezieht, ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr verwendet. In Bobrowskis letztem Gedicht zur Thematik des Deutschen Ritterordens mit dem Titel „DIE MAINAU“ von 1957 erscheint auch das Wort „Weiler“ ein letztes Mal, dann hat es der Dichter nicht mehr benutzt.

Die einzelnen in Bobrowskis Lyrik benannten architektonischen Begriffe beziehen sich zum Teil auf konkrete Bauten und Bauteile, wobei sie mithelfen, die in den Gedichten beschriebenen Orte und Kulturlandschaften zu identifizieren. Sie weisen mitunter aber auch einen archetypischen Charakter und damit eine paradigmatische Bedeutung auf. Eine Reihe von Begriffen wie „Schwelle“ oder „Tor“ sind über ihre materiellen Eigenschaften hinaus als Metaphern zu deuten und beziehen sich beispielsweise auf eine Grenze im Übergang von Eigenem zu Fremdem oder von Wirklichkeit zu Traum.¹⁶

In Bobrowskis Bild- und Architekturgedichten ist eine thematische und formale Entwicklung erkennbar, die ausgehend von zunächst ästhetisch geprägten Bestrebungen in den Jugendgedichten und der Lyrik aus der Zeit der Kriegsgefangenschaft auf die Findung einer eigenen Sprache und einer eigenen Thematik abzielt, dann aber immer mehr kulturgeschichtliche Dimensionen annimmt, historische, mythologische, biblische und religionsphilosophische Themen in epochenübergreifende Zusammenhänge stellt und selbst in Gedichten über die Künstler Jawlensky und Calder kulturlandschaftliche Aspekte aufscheinen lässt.

Die Auseinandersetzung mit Werken der bildenden Kunst sowie die Darstellung architektonischer Strukturen und Elemente in Bobrowskis lyrischem Werk sind zunächst als Abbild und prozesshafte Deutung der materiellen und historischen Werte dieser Objekte zu betrachten. Sie können darüber hinaus einen archetypischen Charakter besitzen, der ihnen eine paradigmatische Bedeutungsebene zuweist, und sie sind schließlich als Metaphern für Begrifflichkeiten und Bezüge zu verstehen, die thematisch weit über die kulturhistorische Relevanz der beschriebenen Werke hinausreichen. Die Analyse aller drei Aspekte ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für das Verständnis der als dunkel geltenden Lyrik Bobrowskis.

Die Beschäftigung mit Bobrowskis Gedichten zur Kunst und Architektur lässt deutlich werden, dass ein werkimmanenter Betrachtungsansatz seiner vielschichtigen Lyrik nicht gerecht wird. Erst wenn die historischen und bio-

16 Egger (2009), 149 / 150.

Einleitung

graphischen Hintergründe, aber auch die intermedialen und intertextuellen Bezüge hinreichend beleuchtet und ausgelotet werden, erschließen sich die Gedichte ansatzweise, ohne indessen ihre Geheimnisse je ganz zu offenbaren.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegt weniger auf der Hermeneutik, vielmehr sind die Realien zu den Bildvorlagen sowie zu jenen Bauwerken, Städten und Dörfern, von denen die Gedichte handeln, umfassend aufgearbeitet und dabei – unter Berücksichtigung der geschichtlichen Hintergründe – in einen Bezug zu Leben und Werk des Dichters gestellt worden.

2 Bobrowskis Bildgedichte

2.1 Theorie des Bildgedichts

2.1.1 Die Gattung des Bildgedichts

Bildgedichte, also Gedichte, die ein oder auch mehrere Werke der bildenden Kunst zum Thema haben, weisen ganz unterschiedliche Formen intermedialer Bezüge auf. Der Germanist, Schriftsteller, Pädagoge und Theologe Gisbert Kranz, der über Jahrzehnte zu dieser Thematik systematisch geforscht hat,¹⁷ unterscheidet bezüglich der Leistung des Bildgedichts *Transposition, Suppletion, Assoziation, Interpretation, Provokation, Spiel* und *Konkretisation*.

Typologisch ordnet er die Gattung des Bildgedichts nach *Absicht, Struktur* und *Realitätsbezug*. Die Absicht kann *deskriptiv, panegyrisch, pejorativ, didaktisch-moralisch, politisch, sozialkritisch, delektierend* oder *amourös* sein, die Struktur *allokutiv, monologisch, dialogisch, apostrophierend, episch, genetisch, meditativ* oder *zyklisch*. Zudem ist nach Kranz der Realitätsbezug von Bildgedichten, deren Vorlagen nicht existieren, *fiktiv*, oder, wenn sie auf mehrere Bilder Bezug nehmen, *kumulativ*. Die unterschiedlichen Anlässe schließlich können von der *Situation des Autors*, der *Situation des Bildes* oder der *Situation des Künstlers* bestimmt sein.¹⁸ Kranz benennt zu allen von ihm untersuchten Aspekten der Bildgedichte konkrete Beispiele unterschiedlicher Epochen, verweist aber auch darauf, dass Mischformen durchaus möglich sind.

17 Im Handbuch der Kunstzitate wird zwar auf eine große Zahl von Forschungsarbeiten verwiesen: „Aber abgesehen von Gisbert Kranz' umfangreichen Dokumentationen zum Bildgedicht sind diese Untersuchungen nicht systematisiert worden.“ Fliedl, Rauchenbacher, Wolf (Hg.) (2011), Seite X.

18 Im Zusammenhang mit Bobrowskis Bildgedichten nicht näher untersucht werden soll an dieser Stelle die Theorie von Gisbert Kranz zur Rezeption des Bildgedichts in Anthologien, Kritiken, Übersetzungen, Nachahmungen, Gedichten auf Bildgedichte, Parodien und Vertonungen. Kranz (1981), Bd. I, 377 ff.

Auch wenn Kranz' Theorie des Bildgedichts mittlerweile mehr als 35 Jahre alt ist, hat sie in Ermangelung jüngerer systematischer Untersuchungen zur Tradition dieser Form der Kunstrezeption im Wesentlichen noch immer Gültigkeit. 2011 hielten die Herausgeberinnen des „Handbuchs der Kunstzitate“ fest, dass merkwürdigerweise für die intermedialen Verbindungen noch kaum ein adäquates Vokabular existiere und präzise Ausdrücke für die Unzahl der Verweismöglichkeiten fehlten.¹⁹ Immerhin bietet Kranz ein Raster an, das eine grundlegende Systematisierung der Bildgedichte ermöglicht.

Gerade mit Blick auf Bobrowskis reichhaltige Lyrik zu Werken der bildenden Kunst drängt sich eine Abgrenzung zwischen Bildgedichten und Architekturgedichten, aber auch Porträt- und Widmungsgedichten auf, die nicht immer ganz einfach vorzunehmen ist. Im Handbuch der Kunstzitate, das ausschließlich auf die deutschsprachige Literatur der Moderne fokussiert ist, wird in der Regel auf intermediale Bezüge zur Architektur verzichtet, weil, wie die Herausgeberinnen festhalten, die „Angaben zu architektonischen Gegebenheiten sehr oft mit der Raumstruktur eines literarischen Textes zu tun haben und dann andere Funktionen erfüllen als die der poetologischen Konfrontation mit einem anderen Medium“. Dies gilt sinngemäß auch für Gedichte, die sich auf die Lebensumstände und nicht auf konkrete Werke eines Künstlers beziehen, in Bobrowskis lyrischem Œuvre sind dies beispielsweise die Gedichte „DER MALER KESSLER“²⁰ und „DER MALER BROUWER“.²¹ Die Gedichte „AN RUNGE“²² und „AN JAWLENSKIJ“²³ hingegen sind den Titeln nach Widmungstexte, doch haben sie auch Werke der Künstler, an die sie sich richten, zum Thema und können damit als Bildgedichte gelten.

2.1.2 Leistung des Bildgedichts

Die *Transposition*, also das Übertragen der Inhalte von Werken der bildenden Kunst in lyrische Sprache, ist in vielen Bildgedichten ein zentrales Anliegen und kann auf unterschiedliche Weise geschehen: Nebst der Darstellung eines Bildes kann auch sein Stil, seine Struktur und sein Aufbau in ein Bildgedicht überführt werden.

Während das Bild bloß einen bestimmten und in der Regel entscheidenden Augenblick eines Geschehens festhält, vermag das Gedicht die zeitliche

19 Fliedl, Rauchenbacher, Wolf (Hg.) (2011), Seite IX.

20 GW II, 133–137.

21 GW II, 198–201.

22 GW I, 175.

23 GW I, 192.

Abfolge dieses Ereignisses wiederzugeben. Anders als die Bildvorlage kann ein Bildgedicht auch auditive, haptische und olfaktorische Reize vermitteln, zudem Gedanken und Zusammenhänge benennen. Zu den grundlegenden Eigenheiten des Bildgedichts zählt also die *Suppletion*, das Erweitern und Ergänzen des Bildinhalts.

Die *Assoziation*, also die Herstellung von gedanklichen Bezügen, zählt ebenso zu den möglichen Leistungen des Bildgedichts wie die *Interpretation*, die eine Deutung und Auslegung der Bilddarstellung umfasst. Nach Kranz kann das Bildgedicht in einer *Provokation* bestehen und Schock, Betroffenheit, Erschütterung und Schauern vermitteln. Oder es kann einer der vielen Regeln eines *Spiels* folgen, die von Späßen bis hin zu formalen Spielereien reichen.

Ein Bildgedicht ist stets auch eine *Konkretisation* eines Kunstwerks. Kranz versteht unter diesem Begriff zweierlei, „die vom Kunstwerk bedingte Wirkung und die vom Rezipienten bedingte Rezeption“.²⁴ Und er fügt diesem Gedanken eine grundlegende Frage an: „Wie kann ein Bildgedicht ein Bild interpretieren, wo es selbst interpretationsbedürftig ist?“ Der Lösungsansatz dieses Dilemmas besteht nach Kranz darin, dass das Bildgedicht als sprachliches Kunstwerk weniger Unbestimmtheitsstellen als das Bild besitze. Dass ein Bild in seiner optischen Präsenz ebenso detailliert und konkret wie ein lyrischer Text befragt werden kann, blendet Kranz allerdings aus.

2.1.3 Typologie des Bildgedichts

In Bezug auf seine Absicht kann ein Bildgedicht im Grundsatz *deskriptiv*, also beschreibend sein, wobei sich diese Eigenschaft sowohl auf das Dargestellte wie auf die Form der Darstellung bezieht. Verlässt der Dichter den Rahmen einer wertefreien, neutralen Wiedergabe des Bildgegenstands, so kann ein *panegyrisches*, also lobendes oder dann aber *pejoratives*, sich negativ über das Bild auslassendes Gedicht entstehen. In all diesen Fällen richtet sich die Absicht des Autors auf das Bild. Doch ist es, wie bis in die Spätantike zurückreichende Beispiele belegen, auch möglich, dass der Dichter auf den Leser einzuwirken versucht, dass er ihn belehren, erbauen oder sittlich-religiös bewegen möchte. Kranz spricht dann von einem *didaktisch-moralischen* Bildgedicht.²⁵

Politisch intendierte Bildgedichte werden nach Kranz „vor allem, (aber nicht ausschließlich) von solchen Bildwerken inspiriert, die selbst politische Absicht haben. Sie wollen entweder die Intention des Bildwerks unterstützen oder

24 Kranz (1981), Bd I, 158.

25 A. a. O., 204.

sie bekämpfen, affirmativ oder kritisch sein, das herrschende System stabilisieren oder es verändern oder es stürzen. Die zahllosen Verse zu Denkmälern von Herrschern und Staatsmännern bieten für beide Möglichkeiten reichlich Beispiele.“²⁶

Die Grenzen zwischen *politischen* und *sozialkritischen* Gedichten sind fließend und alle haben zudem einen moralischen Einschlag.²⁷

In *delektierenden* Bildgedichten „ist das Belustigende eher ein Mittel als ein Zweck. Wir sprechen jetzt von Bildgedichten, die kaum etwas anderes beabsichtigen als das Vergnügen des Lesers, die spielen wollen und den Leser zum Mitspielen einladen.“²⁸

Das *amourös* ausgerichtete Bildgedicht kann auch von Bildwerken mit anderer Thematik ausgehen. „Wenn die Bildthematik selbst erotisch ist, liegt es für den eine Frau umwerbenden Autor nahe, sie in Beziehung zu seiner eigenen Lage, seinen Wünschen und seinen Enttäuschungen zu setzen.“²⁹

Die Struktur eines Bildgedichts kann allokutiv, monologisch, dialogisch, apostrophierend, episch, genetisch, meditativ oder zyklisch sein. Im *allokutiven* Bildgedicht wird nach Kranz der Betrachter vom Bild selbst oder einer Gestalt im Bild angesprochen. Diese Gedichtstruktur habe oft die Funktion, die Gestalt im Bild dem Beschauer vorzustellen und ihm die wichtigsten Informationen über das Kunstwerk zu vermitteln.³⁰ „Eine zweite Form des allokutiven Bildgedichts fasst den ganzen Text als eine Rede, die eine Gestalt im Bild an eine andere Gestalt im Bild richtet.“³¹ Eine weitere Variante des allokutiven Bildgedichts liegt vor, wenn das Bild oder eine Gestalt im Bild zu einer Person spricht, die auf dem Bild nicht dargestellt ist und bei der es sich auch nicht um den Autor oder den Rezipient handelt.³² Und schließlich spricht man auch dann von einem allokutiven Gedicht, wenn das Bild, oder aber eine resp. mehrere Gestalten im Bild zum Künstler sprechen.³³ In einem *monologischen* Bildgedicht hingegen „lässt der Autor die im Bilde dargestellte Gestalt vor sich hinsprechen; dabei wird niemand ausdrücklich angedet. In den Bildepigrammen von der Antike bis zum Barock hat dieser Typus die Funktion, die einfachsten Fakten über das Bild mitzuteilen.“³⁴

26 A. a. O., 210.

27 A. a. O., 222.

28 A. a. O., 227.

29 A. a. O., 231.

30 A. a. O., 236.

31 A. a. O., 239.

32 A. a. O., 240.

33 A. a. O., 243.

34 A. a. O., 245.

Wenn in einem lyrischen Text über ein Bild, das mehrere Personen darstellt, diese miteinander in einen Dialog treten, liegt nach Kranz ein *dialogisches* Bildgedicht vor.³⁵ Ist es hingegen der Autor, der den Rezipienten, das Bild, eine Gestalt im Bild, den Künstler oder den Besitzer des Bildes anspricht, ist die Struktur des Gedichts *apostrophierend*.³⁶

Im *epischen* Bildgedicht wird eine Geschichte erzählt. „Etwa das Geschehen, aus dem das Bildwerk nur den fruchtbarsten Moment darstellen kann, in seinem Vorher, in seinem Nachher, oder in beidem. Nicht das Bild selbst, sondern dessen Stoff wird von dieser Art des Bildgedichts vergegenwärtigt, wobei Einzelheiten hinzugefügt werden, die das Bild nicht enthält.“³⁷ Das *genetische* Bildgedicht stellt eine Unterart des epischen Bildgedichts dar, indem es die Entstehung des Bildes erzählt.

Ein Bildgedicht, in dessen Zentrum „die Betrachtung menschlicher Existenzfragen unter dem Eindruck eines Bildes“ steht, wird als *meditativ* bezeichnet.³⁸ Bildgedichtszyklen schließlich beziehen sich auf „ein periodisch ablaufendes Geschehen; den Kreislauf wiederkehrender Dinge“,³⁹ wobei Zyklen von Bildgedichten vor allem durch Zyklen von Bildern (z. B. der Darstellung der vier Jahreszeiten) nahegelegt werden.

Meistens liegt einem Bildgedicht eine einzige, reale Bildvorlage zugrunde. Wenn sich das Gedicht allerdings auf mehrere Bilder bezieht, was bei Bobrowski oft der Fall ist, spricht Kranz von einem *kumulativen* Bildgedicht, wenn das Bild, das im Bildgedicht genannt wird, nicht existiert, von einem *fiktiven*.⁴⁰ Nach Kranz kann ein Bildgedicht „durch verschiedene Umstände veranlasst sein. Diese Umstände können in der Situation des Autors oder in der Situation des Bildes oder in der Situation des Künstlers liegen.“⁴¹

Die Bildgedichtstheorie von Gisbert Kranz bewährt sich im Grundsatz auch für Bobrowskis Gedichte über Werke der bildenden Kunst. Allerdings können Absicht und Struktur dieser Gedichte in der Regel nicht mit einem einzigen, sondern nur mit mehreren der von Kranz entwickelten typologischen Begriffe charakterisiert werden.

35 A. a. O., 252.
 36 A. a. O., 264.
 37 A. a. O., 288.
 38 A. a. O., 310.
 39 A. a. O., 323.
 40 A. a. O., 329.
 41 A. a. O., 345.

2.2 Textkorpus

2.2.1 Zielsetzung und Vorgehensweise

Die Zielsetzung der nachfolgenden Unterkapitel besteht darin, einen Überblick über Bobrowskis Bildgedichte zu vermitteln. Auf eine vertiefte Analyse und Deutung der einzelnen Gedichte ist an dieser Stelle verzichtet worden, vielmehr liegt der Schwerpunkt auf der Vollständigkeit der Zusammenstellung, wobei die einzelnen Bildgedichte zunächst tabellarisch nach der Entstehungszeit der letzten Fassung und in den nachfolgenden Unterkapiteln nach den Techniken der Vorlagen geordnet worden sind. Dadurch wird einerseits die Kontinuität dieser Gedichtgattung in Bobrowskis lyrischem Werk und zum andern das weitgefächerte Interesse des Dichters an den Werken der bildenden Kunst deutlich. Wichtige Gedichte erfahren zusätzlich im Kapitel 3 „Bobrowskis Vita und die Kunstgeschichte“ eine vertiefte Interpretation und eine Einordnung in Bobrowskis Vita und Œuvre. Einzig jene Gedichte, die dort nicht mehr behandelt werden, sind in den Unterkapiteln 2.2.3 bis 2.2.9 über eine typologische Grobanalyse hinaus detaillierter betrachtet worden.

2.2.2 Chronologische Auflistung der Bildgedichte

Bobrowski hat insgesamt 34 Bildgedichte geschrieben, von denen er das erste 1936 als Neunzehnjähriger verfasst hat, während das letzte in seinem Todesjahr 1965 entstanden ist.

Jahr	Titel
1936	Neptungruppe im Teich des Stadtschlusses in Potsdam [ohne Titel]
1941	NOWGOROD 1941 <i>Ikone</i>
1941/42	DIE KÜSSENDEN (<i>Steinbild an einem Haus in St. Antonin</i>)
um 1942	EPIGRAMME <i>Chinesische Zeichnung</i>
1943	NOWGOROD 1943 <i>Steinkreuz</i>
1943	CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191
um 1944	«DER REUTER» <i>ein Kupferstich von Albrecht Dürer</i>
1947	BACKSTEINGOTIK <i>Marienbild</i>
1947	KEINER VERDUNKELTE EUCH
1947	ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN

Jahr	Titel
1948	DER ZEICHNER (<i>für Otto</i>)
um 1948	DER MALER KESSLER
1950	ZU EINER BILDNISZEICHNUNG JULIUS SCHNORRS VON CAROLSFELD
1950	FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF (BLEISTIFTZEICHNUNG)
1950	GIOTTO
1950	BRUNNENGOTT
1950	REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)
1950/51	CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)
1952	DER MALER BROUWER
1952	DER TASSILO-KELCH
1952	DER IKONENMALER
1953	VON GOTTES GEGENWART (<i>zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone</i>)
1953	ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX
1955	DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL
1956	DIE ZEIT PICASSOS
1960	IKONE
1960	BRIEF AN MOËL
1961	IKONE (<i>Ankunft der Heiligen</i>)
1961	BERICHT
1962	AN RUNGE
1963	BARLACH IN GÜSTROW
1963	AN JAWLENSKIJ
1964	MOBILE VON CALDER
1965	ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN

Während das erste Bildgedicht noch vor dem Krieg geschrieben worden ist, sind in den Kriegsjahren – nebst den Oden über zerstörte Bauwerke und Städte – sechs weitere Gedichte über Werke der bildenden Kunst entstanden. Fünf Bildgedichte verfasste Bobrowski in Kriegsgefangenschaft, elf weitere in den ersten Jahren nach der Rückkehr aus Russland bis 1953.

Gemeinhin gilt das Gedicht „STÄDTE SAH ICH“ von 1952 als erstes, in dem Bobrowski zu einer eigenen und unverwechselbaren lyrischen Sprache ge-

funden hat.⁴² Bei den Bildgedichten erfolgt der Durchbruch ein Jahr später mit dem Gedicht „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERGINGETORIX“,⁴³ in dem er sich von jeglicher moralisch-didaktischen Zielsetzung zu lösen vermag und dem Atelier des Wegbereiters der modernen Kunst ein einzigartiges literarisches Denkmal setzt. Jene elf Gedichte, die daraufhin ab 1955 entstanden sind, haben in der Regel Künstler und Werke (auch Fotografien) des 20. Jahrhunderts sowie Ikonen zum Thema. Einzige Ausnahme bildet das Widmungsgedicht „AN RUNGE“,⁴⁴ das Bobrowski 1962 über den aus Wolgast stammenden frühklassizistischen Maler Philipp Otto Runge geschrieben hat.

2.2.3 Bildgedichte über Bildhauerarbeiten und Plastiken

Das früheste Bildgedicht Bobrowskis ist bislang nicht veröffentlicht worden. Er hat es 1936 im Zusammenhang mit einer Sommerfahrt in deutsche Städte, die er als Neunzehnjähriger mit einem Jugendfreund unternommen hat, über die Figurengruppe im künstlich angelegten Teich des Stadtschlusses von Potsdam geschrieben und in seinen handschriftlichen Bericht über jene Reise eingefügt.⁴⁵ Das Gedicht ist titellos und umfasst zwei Strophen aus je vier Versen in jambischem Versmaß mit verschränkten Reimpaaren. Im dritten Vers findet sich eine metrische Irregularität. Zudem weisen der zweite und der letzte der sonst dreifüßigen Verse lediglich zwei Hebungen auf.

Vergangne Tage wohnen
in blauen Zweigen.
Grün und verwegen Tritone[n],
der Wasserweiber Reigen.

Auf breiten Treppen balgen
sich Putten. Schwänepaar,
Neptun steigt auf mit Algen
und Tank im Haar.

42 Dazu GW II, 221 und die Erläuterungen zu diesem Gedicht in GW V, 328, aber auch Haufes Einleitung „ZU LEBEN UND WERK JOHANNES BOBROWSKIS“, GW I, XXXIX.

43 GW II, 231/232.

44 GW I, 175.

45 Das Heft befindet sich im deutschen Literaturarchiv in Marbach (Fiche 17324).



Abb. 1: Stadtschloss Potsdam mit Teich, historische Aufnahme von 1928, Bundesarchiv Koblenz, Bild 170–172, Fotograf Max Baur.

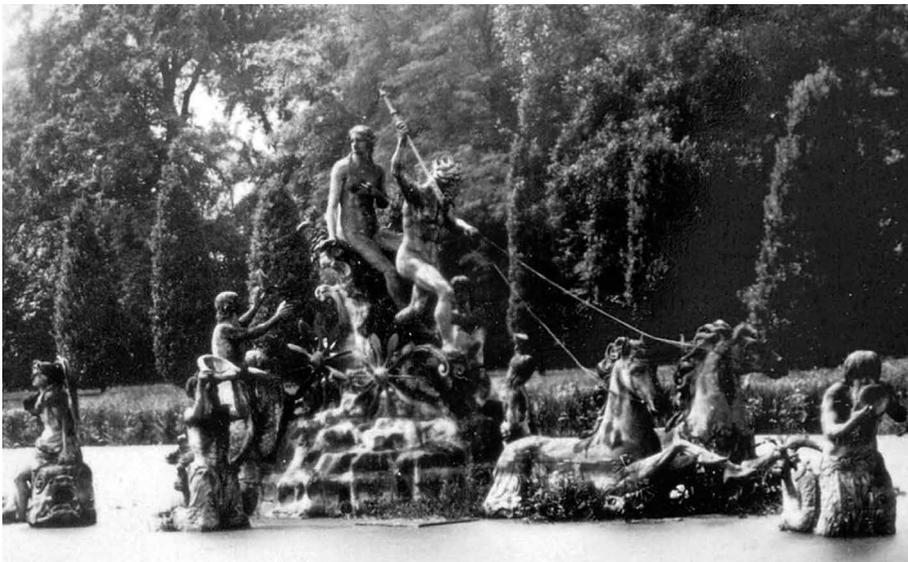


Abb. 2: Figurengruppe im Potsdamer Stadtschloss, historische Aufnahme Ende 19. oder Anfang 20. Jahrhundert, Fotograf unbekannt.

Die Absicht des Gedichts ist rein deskriptiv, wobei nebst dem Spiel der Figuren im Teich auch die Zweige der das Bassin umgebenden Bäume und zwei auf der Wasserfläche schwimmende Schwäne thematisiert werden. Schlosspark, Teich und Figurengruppe bilden also eine Einheit. Die Verbindung der mythologischen Gestalten mit Naturphänomenen wird auch in den Algen und dem Tang

(bei Bobrowski Tank) im Haar des aus dem Wasser aufsteigenden Meeresherrn manifest. Verkürzte Sätze betonen die Bildhaftigkeit der Szene; im gesamten Gedicht finden sich zwar zwölf Nomen, aber nur drei Verben.

Die barocke Neptungruppe im Potsdamer Schlossteich, die 1744 Friedrich II. in Auftrag gegeben hatte, wurde im Zweiten Weltkrieg nur leicht beschädigt. Erst im Anschluss an die Sprengung des Stadtschlösses im Jahr 1960 ist sie demoliert und in der Folge weitgehend zerstört worden. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat man das Bassin mit Säulenpappeln eingefasst. Den Zustand der Parkanlagen, den Bobrowski 1936 gesehen hat, geben historische Fotografien wieder.

Auch wenn das Gedicht als Jugendwerk nicht einmal Aufnahme in den Band mit Bobrowskis Nachlassgedichten gefunden hat, kommt ihm dennoch eine gewisse Bedeutung zu, da die acht Verse in mehrfacher Hinsicht auf spätere Gedichte verweisen. Das Stilmittel der verkürzten, prädikatlosen Sätze ist charakteristisch für Bobrowskis gesamtes lyrisches Werk, und die Nomen zeichnen sich durch eine große Bildhaftigkeit aus. Auch die Vorliebe des Dichters für die Nennung von Farben geht offensichtlich bis in die früheste Zeit zurück. Und schließlich findet Bobrowskis späteres Interesse an Garten- und Parkanlagen, das insbesondere aus den Gedichten „HUMLEGÅRD“⁴⁶ und „ALTER HOF IN HÄME“⁴⁷ hervorgeht, in diesem Jugendwerk seinen Anfang.

Thematisch verwandt mit dem Jugendgedicht über die Figuren im Potsdamer Stadtschlösssteich ist das Gedicht „BRUNNENGOTT“⁴⁸, das Bobrowski im Sommer 1950, ein halbes Jahr nach der Rückkehr aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft, geschrieben hat.⁴⁹

Die drei fünffüßigen Trochäenstrophen – die erste kreuzgereimt (abab), die zweite mit dem Reimschema cdcc, die dritte mit nur zwei Versen auf dd endend – haben eine Brunnenfigur zum Thema, die anders als die Potsdamer Neptungruppe nicht eindeutig identifizierbar ist. Bobrowski könnte eine entsprechende Bildhauerarbeit, als er am 9. Juli 1950 das Schinkelschlösschen Charlottenhof in Potsdam besuchte, im Park von Sanssouci gesehen haben,⁵⁰ es ist aber auch denkbar, dass er sich auf eine fotografische Wiedergabe einer anderen, beispielsweise italienischen Brunnenanlage bezieht, und letztlich ist es auch nicht auszuschließen, dass dem Gedicht ein nicht real existierendes Phantasiegebilde zugrunde liegt. Es ist damit also auch möglich, dass es sich um ein fiktives Bildgedicht handelt.

46 GW I, 212.

47 GW I, 208.

48 GW II, 166.

49 GW V, 313.

50 Chronik 30.

BRUNNENGOTT

Reimschema

Wasser stürzt aus deinem breiten Munde.	a
Ob es dir genehm, wird keiner fragen.	b
Triefe, Gott, in ew'ger Schöpferstunde	a
Wassersegen, Fülle, Qual und Plagen!	b
Nur solange du strömst, wird man dich rühmen.	c
Schlösse sich der Mund, du wärest nicht	d
einen Zweifel wert: Des ungestümen	c
Wassers Schwall allein kann dir geziemen –	d
Weil man dich nur darum göttlich spricht,	d
wölkt sich Unmut um dein Steing Gesicht.	d

Der Brunnengott wird nur am Rand beschrieben: Dem apostrophierenden Gedicht ist einzig zu entnehmen, dass die Figur einen breiten Mund hat und sich Unmut um ihr Steing Gesicht wölkt. Im zweiten Vers wird sie erstmals als Du angesprochen und im Strömen des Wassers ein Schöpfungsakt erkannt. Aus diesem Gedanken, der einen poetologischen Bezug zu beinhalten scheint, wächst letztlich die Erkenntnis, dass die Rühmung der Figur untrennbar mit dem Wasserfluss aus ihrem Mund zusammenhängt. Indem Bobrowski einen Kausalzusammenhang zwischen der Unzufriedenheit, welche der Figur ins steinerne Gesicht geschrieben steht, und ihrem göttlichen Charakter konstruiert, der ausschließlich auf dem als Wasserspeier dienenden Mund gründet, verleiht er dem Gedicht in den letzten beiden Versen einen delectierenden Charakter.

Auf eine bekannte Bildhauerarbeit an einem Haus in der südfranzösischen Kleinstadt St. Antonin-Noble-Val bezieht sich das Gedicht „DIE KÜSSENDEN (Steinbild an einem Haus in St. Antonin)“,⁵¹ das Bobrowski 1941/1942 geschrieben hat. Da es in einem Zusammenhang mit dem Verlöbnis des damaligen Wehrmachtssoldaten mit Johanna Buddrus aus Motzischken im Januar 1942 zu stehen scheint, ist das Gedicht im Unterkapitel 3.2.3 ausführlich interpretiert worden. Typologisch betrachtet handelt es sich nur teilweise um ein deskriptives Gedicht, weil in ihm, ohne dass der Dichter ein lyrisches Ich oder Du benennen würde, wohl auch Bobrowskis eigene Lebensgeschichte aufscheint.

Nur ein Jahr später ist das Gedicht „Steinkreuz“⁵² als Auftakt des Odenzyklus „NOWGOROD 1943“ entstanden, in dem sich die innere Zerrissenheit des

51 GW II, 15.

52 GW I, 222.

Wehrmachtssoldaten angesichts des unendlichen Leids widerspiegelt, das der Krieg in Russland mit sich gebracht hat.

Steinkreuz

Dem, den du trägst, ist Erd' und Himmel klein.
Er reißt sie sterbend in sein Herz hinein.
Und ich erfahr' im Anblick eines Steines,
wie tiefste Lieb und tiefstes Leid sind Eines.

Das kurze Gedicht besteht aus fünfzügigen jambischen Versen, und der einleitende Gedanke, dass für Christus am Kreuz Himmel und Erde klein sind, relativiert den Schmerz über Zerstörung und Tod und zielt letztlich auf die Konklusion einer Gleichsetzung von tiefster Liebe und tiefstem Leid ab. An und in den Kirchen Nowgorods finden sich zahlreiche Steinkreuze, von denen allerdings nur dasjenige in der Sophienkathedrale den Korpus des Gekreuzigten zeigt. Es kann damit vermutet werden, dass sich das Gedicht auf dieses Sonnenkreuz des 14. Jahrhunderts bezieht, welches einst die Nische an der Südecke der Westfassade der Kathedrale füllte. Eine eindeutige Identifikation wird allerdings durch den Umstand erschwert, dass das im Titel benannte Steinkreuz keinerlei Beschreibung im Gedicht erfährt, dem schwergewichtig ein didaktisch-moralischer Erkenntnisprozess eines lyrischen Ich zugrunde liegt. Die fein gearbeiteten Reliefs mit dem expressiv gekrümmten Korpus und die ihn umgebenden Darstellungen der Verkündigung, der Geburt, der Anastasis und der Deesis finden bei Bobrowski keine Erwähnung.

Eine verwandte religiöse Thematik findet sich auch im Gedicht „*Marienburg*“ des Gedichtzyklus „*BACKSTEINGÖTTIK*“, den Bobrowski 1947 während der russischen Kriegsgefangenschaft geschrieben hat.⁵³ Auch dieses Gedicht besteht wie das vier Jahre zuvor unter völlig anderen äußeren Umständen verfasste Gedicht „*Steinkreuz*“ aus fünfzügigen Versen in jambischem Versmaß, doch ist das Reimschema der beiden Strophen komplexer (abaaab cdcccd). Den acht weiblichen Kadenzstellen stehen – angesichts des Themas des Gedichts durchaus nachvollziehbar – nur halb so viele männliche gegenüber.

53 GW II, 112.

Marienbild

Reimschema

Und wär die silberne, zerbrechlich-schmale	a
Mondsichel schwebender und leichter noch,	b
sie trüge dich, Maria, über alle	a
Gestirnebreiten dort im Himmelssaale	a
und über unsrem dunklen Erdentale	a
hier drunten engelgleich beseligt doch.	b
So leicht bist du. Und dennoch, deinen Händen	c
ist Erd' und Himmel nicht zu schwer: aus Harm	d
und der Vernichtung wilden Feuerbränden	c
und Angst gefügt die Erde, ohne Enden	c
der Himmel strahlend – Du hältst, Leid zu wenden,	c
in deinem Kind die ganze Welt im Arm.	d

Das nicht eindeutig identifizierbare Marienbild,⁵⁴ auf das der Titel verweist, tritt im Gedicht als Kunstwerk nicht in Erscheinung, einzig von der silbernen Mondsichel ist bekannt, dass sie zerbrechlich schmal ist und sie Maria, die im Gedicht als Du angesprochen wird, selbst dann noch zu tragen vermöchte, wenn sie „schwebender und leichter“ wäre. Die Absicht des Gedichts ist nicht in erster Linie deskriptiv, sondern didaktisch-moralisch und auch panegyrisch, und zwar nicht in Bezug auf die Madonnenfigur als Kunstwerk, sondern Maria als Himmelskönigin.

Es fällt auf, dass Bobrowski nach 1950 kein Gedicht mehr geschrieben hat, dem im traditionellen Sinne eine Bildhauerarbeit zugrunde liegt. Wohl entstand 1964 noch das Gedicht „MOBILE VON CALDER“,⁵⁵ in dem das Interesse des Dichters an der zeitgenössischen Kunst erkennbar wird, doch haben die zwei Versgruppen eine kinetische Plastik aus Metall zum Thema, die lediglich beschränkt mit den Bildhauerarbeiten in den frühen Gedichten vergleichbar ist.

54 Eberhard Haufe vermutet in den Erläuterungen (GW V, 304), dass Bobrowski „die monumentale spätgotische, auf der Mondsichel stehende Muttergottesfigur des früheren Hochaltars von 1501 im Dom zu Frauenburg oder die Muttergottes auf der Mondsichel im Altarschrein der Dorfkirche zu Kaymen/Zareč'e (südwestlich von Labiau/Polesk) von etwa 1515“ gemeint habe. Die Mondsichel der Muttergottes in Frauenburg kommt allerdings kaum in Frage, da sie vergoldet und nicht versilbert ist, zur Madonna in Kaymen sind keine Aussagen möglich. Hingegen ist, auch wenn sie kein Kind im Arm trägt, an die Madonna im Tor der Morgenröte in Vilnius zu denken, das im Kern spätgotisch ist.

55 GW I, 123. Das Gedicht ist im Unterkapitel 2.4.5 „Calders Mobile als Landschaft“ interpretiert worden.

2.2.4 Bildgedichte über Tafel- und Leinwandbilder

Eines des bedeutendsten während der Kriegsgefangenschaft entstandenen Gedichte trägt den Titel „KEINER VERDUNKELTE EUCH“.⁵⁶ Bobrowski hat es 1947 über ihm persönlich wichtige Gemälde unterschiedlicher Epochen geschrieben. Eine ganze Reihe der in ihm genannten Bilder ist dem Klassizismus und der Romantik zuzuordnen, also jenen Stilepochen, über die Bobrowskis Hochschullehrer Wilhelm Pinder im Zuge seiner Vorlesung mit dem Titel „Deutsche Kunst der Goethezeit“ referiert hat. Deshalb wird das Gedicht im Unterkapitel 3.2.5 ausführlich analysiert. Es hat zum Teil einen panegyrischen Charakter, und da in ihm zahlreiche, unterschiedlichen Epochen angehörende Werke der Malerei erwähnt werden, handelt es sich um Bobrowskis erstes kumulatives Bildgedicht. Die Gedichtstruktur ist, da die Gemälde im Gedicht personifiziert und direkt angesprochen werden, apostrophierend.⁵⁷

Nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft hat sich Bobrowski im dreiteiligen Gedicht „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“⁵⁸ mit einer Publikation des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder auseinandergesetzt. Auch dieses Bildgedicht ist kumulativ, da die drei Sonette, aus denen es besteht, auf drei zu unterschiedlichen Zeiten entstandene Selbstporträts von Rembrandt Bezug nehmen. Bei zwei Darstellungen handelt es sich um Ölbilder, das mittlere Selbstbildnis von 1648 ist ein druckgraphisches Blatt. Da Bobrowski den Maler scheinbar mit seinen Kunden, aber eigentlich mit seinem Ebenbild im Spiegel während des Malvorgangs sprechen lässt, kommt den drei Sonetten typologisch ein allokutiver Charakter zu.⁵⁹

Die beiden lyrischen Texte über den jung verstorbenen, flämischen Barockmaler Adriaen Brouwer, ein Schüler von Frans Hals,⁶⁰ und den ungleich weniger bekannten, ostpreußischen, im 19. Jahrhundert tätigen Porträt- und Landschaftsmaler Christian Friedrich Kessler, der 1799 in Königsberg geboren wurde und 1854 in Tilsit verstorben ist, sind Personengedichte und nur in beschränktem Maß auch Bildgedichte.⁶¹ Ihnen liegen keine benennbaren Gemälde zugrunde, vielmehr gehen sie von der konkreten Lebenssituation und dem sozialen Umfeld der beiden Künstler aus.

56 GW II, 102–105.

57 Ausführlich zu diesem Gedicht Unterkapitel 3.2.5.

58 GW II, 190–192.

59 Ausführlich zu diesem Gedicht Unterkapitel 3.2.4.

60 DER MALER BROUWER, GW II 198–201. Der Maler wurde 1605 oder 1606 in Oudenaarde, Belgien geboren und starb 1638 in Antwerpen. Zu Leben und Werk Bénézit (1966), Band 2, S. 155–157.

61 DER MALER KESSLER, GW II, 133–137. Zu den Lebensdaten Thieme/Becker, Bd. 19/20, 211. Die Angaben in GW V, 307, sind unzutreffend.

Das Gedicht über den Maler Kessler, das Bobrowski um 1948 in Kriegsgefangenschaft aus der Ich-Perspektive des Künstlers geschrieben hat, weist eine allokutiv Struktur auf. Bereits der erste Vers gibt das Thema und die Perspektive des lyrischen Texts vor, der genrehaft um das Leben des zunehmend vergesslich werdenden Malers in der Stadt Tilsit im 19. Jahrhundert kreist: „So ist mein Tag. Ich wohne im Haus mit den grünlichen Läden.“

1952, also rund vier Jahre später, schrieb Bobrowski nach der Rückkehr aus der russischen Kriegsgefangenschaft das Gedicht „DER MALER BROUWER“, zu dem er, wie er am 18. Juni 1952 an Hans Ricke schrieb, durch ein Gedicht des österreichischen Schriftstellers Richard Billinger über Breughel angeregt wurde.⁶² Er kritisierte dieses indes scharf und skizzierte so eine Negativfolie für seine eigenen dichterischen Bestrebungen:

Übrigens ist es als eine Antwort an den Dichter Richard Billinger entstanden, der ein Breughel-Gedicht ähnlicher, eigentlich sehr ähnlicher Art (wenigstens äußerlich!) geschrieben hat, worin er aber den Maler als einen lediglich anhäufenden, summierenden Faktor ansieht und also zu einer Art Kalendermacher werden läßt. Darum ist sein Gedicht, obwohl schön und interessant, allzu oberflächlich und leichtfertig. Auf jeden Fall widerspricht es dem Wesen flämischer Malerei, wenn nicht überhaupt jeder künstlerischen Bemühung.⁶³

Bobrowski möchte offenbar in seinem eigenen Gedicht den barocken Geist flämischer Malerei mit all ihrem Überschwang, ihrem Witz und ihrer Detailverliebtheit zu erfassen suchen. Das Werk Brouwers – der Maler war für seine derben Szenen aus dem Bauern- und Wirtshausleben bekannt – erfährt so eine Würdigung, der, losgelöst von konkreten Gemälden, das Leben des Flamen und das soziale Umfeld, in dem seine Malerei entstanden ist, zugrunde liegen. Da der Maler in der Ich-Form spricht, ohne dass jemand angedredet würde, ist die Struktur des Gedichts monologisch.

Bobrowskis Gedicht über Gauguins Atelier an der rue Vercingétorix in Paris ist typologisch einerseits kumulativ, aber auch deskriptiv.⁶⁴ Da es einem der wichtigsten Wegbereiter der modernen Malerei gilt, ist es im Zusammenhang mit dem zunehmenden Interesse Bobrowskis an der Kunst des 20. Jahrhunderts im Unterkapitel 3.4.1 gewürdigt worden. Die drei Gedichte „DIE HEIMAT DES MALERS

62 GW II, 198–201 und GW V, 321/322.

63 Briefe I, 298/299.

64 ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERGINGETORIX, GW II, 231.

CHAGALL“⁶⁵, „DIE ZEIT PICASSOS“⁶⁶ und „AN JAWLENSKIJ“⁶⁷ beziehen sich auf Künstler des 20. Jahrhunderts, wobei im Falle Jawlenskys zusätzlich auch eine Nähe zur Ikonenmalerei nachzuweisen ist. Die Gedichte über Chagall und Picasso haben mehrere Bilder zum Thema und sind damit kumulative Bildgedichte, das komplexe Gedicht über Jawlensky lässt hingegen keine klaren Aussagen zu Bildvorlagen zu. Die Gedichte sind in den Unterkapiteln 3.4.2, 3.4.3 und 3.3.7 analysiert worden.

Das Gedicht „AN RUNGE“⁶⁸ dem Titel nach ein Widmungsgedicht, das Bobrowski im Oktober 1962 geschrieben hat, kreist um mehrere Bilder des frühromantischen deutschen Malers und gibt sich dadurch als kumulatives Bildgedicht zu erkennen. Da es am Ende der durch Wilhelm Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ angeregten Auseinandersetzung mit Künstlern des Klassizismus und der Romantik steht, wird es im Unterkapitel 3.2.7 abgehandelt.

Im Zuge dieser Arbeit nicht näher betrachtet worden ist das Gedicht „ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN“⁶⁹ eine Sammlung dreier in Kriegsgefangenschaft entstandener lyrischer Texte mit den Untertiteln „Krankenschwester“, „Wirtshaus“ und „Erinnerung an die Antike“. Sie scheinen zwar auf Werke von Jeanne Mammen (1896–1976), Marc Chagall (1887–1985) und Heinz Trökes (1913–1997) Bezug zu nehmen, aber in derart freier und möglicherweise auch persiflierender Form, dass konkrete Aussagen zum intermedialen Umgang kaum möglich erscheinen.⁷⁰

2.2.5 Bildgedichte über Zeichnungen und Druckgraphiken

Unter dem Titel „EPIGRAMME“⁷¹ hat Bobrowski eine Reihe von Distichen zu unterschiedlichen Themen zusammengefasst, die zum Teil noch vor oder dann während des Kriegs entstanden sind. Das panegyrische Epigramm „Chinesische Zeichnung“ dürfte das erste auf ein graphisches Blatt bezogene Bildgedicht Bobrowskis sein.

65 GW I, 56.

66 GW I, 225.

67 GW I, 216.

68 GW I, 175.

69 GW II, 114–116.

70 GW V, 305.

71 GW II, 33/34.

Chinesische Zeichnung

Viele Jahre Besinnen, um wen'ge Striche zu ziehen:
Unwiederholbar schön drängt sie das Herz in die Hand.

Der Hexameter scheint auf fernöstliche Meditation anzuspielen, die es dem Maler erlaubt, nach jahrelanger Konzentration „wen'ge Striche zu ziehen“, um den Gegenstand zu erfassen. Die Reduktion auf das Wesentliche, das Essentielle in der chinesischen Malkunst führt Bobrowski also auf ein gängiges Klischee zurück, womit er der Zeichnung, auf die sich das Gedicht bezieht, wohl nur in beschränktem Maß gerecht zu werden vermag.

Der Pentameter handelt von der Rezeption der Zeichnung, durch deren unwiederholbare Ästhetik das Herz des Betrachters in dessen Hand gedrängt wird, womit dem Epigramm diffus eine poetologische Dimension zu erwachsen scheint. Es bleibt offen, ob sich Bobrowski auf ein konkretes chinesisches Kunstwerk bezieht oder ob es sich um ein fiktives Bildgedicht handelt.

Das nach dem Urlaubssemester im Krieg entstandene allokutive Bildgedicht „«DER REUTER»“,⁷² ein Sonett, das Bobrowski über einen Kupferstich von Albrecht Dürer verfasst hat, wird im Unterkapitel 3.2.4 untersucht und in einen Zusammenhang mit der persönlichen Kriegserfahrung des Autors und der nationalsozialistischen Propaganda zur Entstehungszeit des Texts gestellt.

Während der Kriegsgefangenschaft hat Bobrowski das Gedicht „DER ZEICHNER (für Otto)“⁷³ geschrieben, das sich auf den Mitgefangenen Otto Baer, einen wenig bekannten Zeichner und Maler bezieht, mit dem der Dichter auch nach der Entlassung freundschaftliche Kontakte gepflegt hat. Der Bildinhalt der in der ersten Strophe erwähnten Federzeichnung wird im Gedicht, das einerseits vom Malvorgang, aber auch von der Beziehung des Künstlers zu einem lyrischen Du handelt, nicht deutlich. Im Bildbetrachter, der dem Zeichner über die Schulter blickt, kann Bobrowski selbst erkannt werden, welcher das entstehende Werk kritisch würdigt und kommentiert. Typologisch gesehen ist das Gedicht zunächst genetisch, endet aber in einem Dialog zwischen Zeichner und Rezipient.

Zurückgekehrt aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft schrieb Bobrowski innerhalb weniger Wochen die beiden Gedichte „ZU EINER BILDNISZEICHNUNG JULIUS SCHNORRRS VON CAROLSFELD“⁷⁴ und „FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF (BLEISTIFT-ZEICHNUNG)“.⁷⁵ Der 1789 in Lübeck geborene und 1869 in Rom verstorbene deut-

72 GW II, 43.

73 GW II, 131.

74 GW II, 169/170.

75 GW II, 170/171.

sche Maler und Zeichner Friedrich Overbeck gilt als Vorreiter der Nazarenischen Schule der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Julius Schnorr von Carolsfeld (1794 bis 1872) war Mitglied des Lukasbunds und schloss sich 1818 den in Rom lebenden Nazarenern mit ihrer romantisch-religiösen Zielsetzung an.⁷⁶ Es kann vermutet werden, dass Bobrowski die beiden diesen Gedichten zugrunde liegenden Zeichnungen im Kupferstichkabinett in Berlin gesehen haben könnte. Sie sind nicht eindeutig zu identifizieren und auch aus den spärlichen Briefen vom Sommer und Herbst 1950 geht nichts Näheres hervor.

Im Gedicht über den Jünglingskopf von Friedrich Overbeck spricht in der ersten Strophe ein lyrisches Wir im Präteritum über die raffaelitischen Körper- und Gesichtsmaße der Jünglinge, für die lange genetische Vorzüge verantwortlich gemacht wurden. Diesem traditionellen Gedanken wird in der zweiten Strophe eine deutliche Absage erteilt.⁷⁷ Das Unbenennbare in „solchen Blättern“ liegt nicht im „Glück der Fügung“, sondern vielmehr in „jenes ruhlos-innen Feuers/Begehrlichkeit“. Die didaktisch-moralische Absicht des Gedichts wird in diesen Versen deutlich. Und dann schlägt Bobrowski einen Bogen zur Färbung der leisen Stimme, die einen Schrei verrät. Er führt also im Gedicht einen auditiven Aspekt ein, der in keiner Weise Teil der Darstellung ist und es auch nicht sein kann, ja er geht noch weiter und schließt die Strophe mit der synästhetischen Feststellung, dass diese Stimme lebenslang „den Ohren unüberhörbar“ erhalten bleibe. Das ungefähr zur gleichen Zeit entstandene Gedicht über die Bildniszeichnung Julius Schnorrs von Carolsfeld verrät – ausgehend von der panegyrischen ersten Strophe – ebenfalls eine didaktisch-moralische Absicht, indem ein lyrisches Wir zum Schluss gelangt, dass das Ergreifende der Darstellung nicht in der Sicherheit, mit der der Künstler den Zeichenstift geführt hat, sondern in dem Ausdruck der Entschlossenheit und dem Ernst liegt, die dem Werk innewohnen:

[...] Was jene Stirne
so hell macht und so fest, ist der entschloss'ne,
bereite Ernst, der Zeit und jedem Tage
die Kraft der Hände und des Herzens Wirkung
ganz zuzuwenden, dieser Ernst: das ist's.
Und wir vermögen's grad wie jene – ja.
(GW II, 169)

76 Ein zentrales Ziel der dem Katholizismus nahestehenden Nazarener bestand in der Erneuerung der Kunst im Geiste des Christentums.

77 Es ist denkbar, dass die Textstelle als Absage an die im Zusammenhang mit der Eugenik im Dritten Reich stehende Theorie einer genetisch begünstigten Rasse zu verstehen ist.

Das Gedicht endet mit einer moralisch-didaktischen, auf die Gegenwart und ein lyrisches Wir bezogenen Konklusion, aus der sowohl eine gesellschaftspolitische als auch eine persönliche und damit poetologische Absicht herausgelesen werden kann.

Das im Februar 1960 entstandene Gedicht „BRIEF AN MOËL“⁷⁸ das zweitletzte Bildgedicht Bobrowskis zu graphischen Vorlagen, nimmt Bezug auf Christoph Meckels 1959 erschienene, reich illustrierte Publikation „Moël“. Das allokutive Gedicht weist einen epischen Charakter auf, und indem ein Erzähler die Gestalt des Moël mit „Du“ anspricht, ist es als Antwort auf Meckels Buch zu verstehen. Wahrscheinlich liegen dem Gedicht die graphischen Blätter der Publikation in ihrer Gesamtheit und nicht einzelne konkrete Darstellungen zugrunde. Da Christoph Meckel in den letzten Lebensjahren zu Bobrowskis besten Freunden zählte, ist das Gedicht im Unterkapitel 3.4.5 über Bobrowskis Künstlerfreunde näher analysiert worden. Das Werk des Graphikers hat Bobrowski in so hohem Maße fasziniert, dass er im Februar 1965 im Gedicht „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“⁷⁹ noch einmal darauf zurückgekommen ist. In der ersten der beiden Versgruppen werden dort collagenartig Bildthemen aus Meckels Büchern benannt und in einen neuen Zusammenhang gestellt, in der zweiten weicht die optische Wahrnehmung einer auditiven, und ein lyrisches Ich fragt sich, ob es in den Stimmen seine eigene hört. Im Sinne des Schöpfungsaktes der Genesis fliegt diese aus der Schulter des lyrischen Ich, und in der Alliteration der drei Nomen „Wimper“, „Wasser“ und „Wange“ scheint die emotionale Verbundenheit der beiden Freunde auf.

Erschallt meine eigne Stimme
 unter euch? Ihr Flug
 aus meiner Schulter, wie Wimper
 hinunter und Wasser
 auf deiner Wange
 unbenannt.

2.2.6 Bildgedicht über Freskenmalerei

Bobrowski hat mit dem Gedicht „GIOTTO“⁸⁰ lediglich einen einzigen lyrischen Text über einen Freskenzyklus geschrieben. Und dieser ist nicht nur Bild-, son-

78 GW II, 334.

79 GW I, 215.

80 GW II, 167/168.

dern auch Architekturgedicht, denn er hat nebst Giottos Fresken auch die Architektur der Arenakapelle in Padua zum Thema. Aus diesem Grund wird das seinem Wesen nach panegyrische und didaktisch-moralische Gedicht im Zusammenhang mit der Thematik gotischer Sakralbauten und ihrer Ausstattung im Unterkapitel 4.3.2 untersucht.

2.2.7 Bildgedichte über Ikonen

Bobrowski hat eine ganze Reihe von Gedichten über eine oder mehrere Ikonen geschrieben: Der Themenkreis der russischen Orthodoxie hat ihn wie Rilke stark interessiert und letztlich sein Werk ganz wesentlich beeinflusst. Ein erstes Mal beschäftigte sich Bobrowski im Gedicht „Ikone“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1941“⁸¹ mit der Thematik.⁸² Und während seines Aufenthalts als deutscher Wehrmachtssoldat in Russland entstand auch das Gedicht „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“.⁸³ Nach der Rückkehr aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft schrieb Bobrowski weitere Gedichte über Ikonen und Ikonenmalerei. Im Februar/März 1952 nahm er zunächst den Stoff des den Pinsel mit dem Mund führenden Malermönchs im Gedicht „DER IKONENMALER“⁸⁴ erneut auf. Beide Gedichte weisen einerseits eine genetische Struktur auf, da ein wesentlicher Teil des Inhalts die Entstehungsgeschichte der Ikone betrifft. Indem die Gedichte aus der Sicht eines tiefgläubigen Ikonenmalers geschrieben sind, ist ihnen auch ein monologischer Charakter und eine didaktisch-moralische Absicht eigen.

Im November 1953 schrieb Bobrowski das Gedicht „VON GOTTES GEGENWART (zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone)“.⁸⁵ In diesem beschäftigte er sich in einer in seinem Werk einzigartigen Weise mit dem religiösen Gehalt einer Ikone. Das Gedicht besteht aus drei mit arabischen Ziffern überschriebenen Teilen, von denen der erste eine epische, auf das Geschehen des Alten Testaments ausgerichtete Struktur aufweist, während der zweite Teil im Wesentlichen deskriptiv ist und der dritte einen meditativen, mit einer didaktisch-moralischen Absicht verbundenen Charakter besitzt.

81 GW II, 49.

82 Ob sich das Gedicht auf eine einzelne Ikone, eine Ikonostase, eine freskierte Wand oder gar die mit Bronzereliefs geschmückten Türen der Sophienkathedrale bezieht, ist ungewiss. Dementsprechend bleibt auch das lyrische Ich und der Akt des Zusammentuns der bildlichen Darstellungen ungedeutet.

83 GW II, 35/36.

84 GW II, 194–198.

85 GW II, 228–230.

Bobrowski hat über seine eigenen Ikonen im Oktober 1960 das nur eine Versgruppe umfassende, hermetische Gedicht „IKONE“⁸⁶ geschrieben, dessen Absicht deskriptiv und dessen komplexe Struktur episch-meditativ ist. Das Gedicht „NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*)“⁸⁷ vom November 1961 ist im Zusammenhang mit Bobrowskis Auseinandersetzung mit einer bedeutenden Publikation von Konrad Onasch über russische Ikonen entstanden. Da es auf mehrere in jenem Werk erwähnte und abgebildete Ikonen Bezug nimmt, ist das Bildgedicht kumulativ. Der Bildinhalt der Ikonen, auf die sich das Gedicht bezieht, wird durch die Erzählung von Heiligenlegenden erweitert, so dass seine Struktur einen epischen Charakter annimmt.

Da Bobrowskis Interesse an der Ikonenmalerei stark mit seiner Biographie verknüpft ist, sind all diese Gedichte in den Unterkapiteln 3.3.2, 3.3.3, 3.3.4, 3.3.5 und 3.3.6 analysiert worden.

2.2.8 Bildgedichte über Fotografien

Auch wenn bei einigen von Bobrowskis lyrischen Texten fotografische Vorlagen vermutet werden können, sind diese doch nur in den Gedichten „BERICHT“⁸⁸ und „BARLACH IN GÜSTROW“⁸⁹ mit Sicherheit nachzuweisen. Beides sind deskriptive Bildgedichte, unübersehbar ist aber beim Gedicht „BERICHT“ auch der politische und damit didaktisch-moralische Charakter, der ihm eigen ist. Beide Gedichte werden, da sie das 20. Jahrhundert betreffen, in den Unterkapiteln 3.5.2 bis 3.5.4 ausführlich analysiert und interpretiert.

2.2.9 Bildgedichte über Artefakte

1950/1951 hat Bobrowski das Gedicht „CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)“⁹⁰ geschrieben, das sich auf einen Kunstgegenstand bezieht, den er – wie dies die zweite Gedichthälfte vermuten lässt – in einem Museum gesehen haben dürfte. In der Zeit Kangxis, des zweiten chinesischen Kaisers der Qing-Dynastie, der ab 1661 regierte und 1722 verstarb, wurden in China weiße Porzellanvasen hergestellt, die man mit einer durch Kupferoxid hervorgerufenen, tiefroten Glasur versehen hat. Die Technik wird Sang-de-Boeuf genannt und hielt sich bis ins

86 GW I, 122.

87 GW I, 158/159.

88 GW I, 133.

89 GW I, 188.

90 GW II, 182.

19. Jahrhundert. Sie wurde später im europäischen Jugendstil wiederaufgenommen; so hat um 1900 auch die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin entsprechende Vasen hergestellt.

CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)

- Was innig an uns ist, wie sollt' es anders
ersichtlich werden als im Blühen. Rosen
gehn' endlos so hervor und diese Vase,
aus lauter Weiß gewachsen und den Händen
5 sehnlich verwandt und eingetaucht bis oben
in Röte, die du nicht benennst – sehr anders
als Rosenblätter; des Verblühens Färbung
hängt denen an. Hier doch ist ins Beständige
hinausgeföhlt ein kleiner Schmerz: Sie werden
10 hingehn, die Hände, die Gedanken. Manchmal
wird einer stehen bleiben, für Minuten
verhalten alle Absicht, hier am Rande
der Vase, und er wird nur sagen können
von ihrer Fügung und von ihrer Röte:
15 Sie gingen wie der Herzschlag durch sein Blut
und blieben irgendwo darinnen, atmend –
Und davon ist es, wenn einmal die Rede
ihm stockt und die Gebärde. Davon ists.

Den achtzehn ungereimten Versen liegt nebst einer deskriptiven auch eine didaktisch-moralische Absicht zugrunde, indem das Ergriffenwerden eines Betrachters vom Gegenstand zu einem wesentlichen Schwerpunkt des Gedichtinhalts heranwächst.

Das Blühen von Rosen scheint zunächst eine Analogie zu dem in Röte eingetauchten Gefäß zu bilden, entpuppt sich dann aber als Kontrast, denn dessen Farbe vermag ein lyrisches Du, anders als jene der vergänglichen Rosenblätter, nicht zu benennen und durch das Beständige der Rotfärbung der Vase verspürt es einen feinen Schmerz. Von deren Gestalt und Färbung wird ein Betrachter bloß sagen können – und an dieser Stelle wechselt das Gedicht ins Präteritum –, dass sie durch sein Blut gingen, dort blieben und als ein Teil von ihm atmeten. Diese verinnerlichte Erinnerung – und an dieser Stelle kehrt das Gedicht zum Präsens zurück – lässt seine Rede und Gebärde stocken. Es bleibt dem Leser des Gedichts überlassen, das Absolute der Schönheit des Gegenstands zu erkennen und das Wesen der Erschütterung in jener Drittperson nachzuvollziehen.

Die fünfzehn Verse des Gedichts „DER TASSILO-KELCH“⁹¹ aus dem Jahr 1952 bilden einen einzigen Satz, dessen Teile durch Kommata, zwei Doppelpunkte und einen Gedankenstrich voneinander abgesetzt sind. Das Gedicht ist etwas kürzer als jenes über die chinesische Vase, doch in beiden wird durch die Beschränkung auf eine einzige Strophe die Einheit und Einzigartigkeit des behandelten Gegenstandes betont.

Motiv des Gedichts ist ein großer und schwerer, frühmittelalterlicher Messkelch, der älteste erhaltende Abendmahlkelch überhaupt, welcher um 780 vom bayerischen Herzog Tassilo und seiner Gemahlin Luitpirga gestiftet wurde.⁹² Er befindet sich in der Schatzkammer des Stiftes Krems, und Bobrowski hat ihn, da er äußerst selten ausgeliehen wird, wohl nicht in natura gesehen. Der Kelch besteht aus feuervergoldetem Kupfer mit silbernen Medaillonaufsätzen an Fuß und Kuppel und ist mit einem reichen Filigranwerk verziert.

DER TASSILO-KELCH

- Sieh, wie der Zeichnung Filigran vom Grunde
 hinaufdrängt, um die Bilder überm Schriftband
 sich ineinanderfügt, entfaltet, ehe
 der Perlkranz faßt, beschließt des Fußes steten
 5 Anstieg, ihn zu entlassen in das rechte
 Wachsen, den tiefen Ernst der Blumenkelche, –
 doch fester: hier ist dies zu halten, zu
 erheben, dies, das in den Rankenzügen
 der Wandung, in den Bögen nicht verfließen,
 10 das sich im innern heilen Rund wie in dem
 zum Abbild hier gebundenen A und O
 bezeugen kann: Es ist an unser Leben,
 unsre Verzagtheit, unsern Zweifelmut,
 zu Abschied und zu Wiederkehr gegeben
 15 einzige Antwort: unsers Herren Blut.

Der moralisch-didaktische Grundton des im Übrigen deskriptiven Gedichts geht bereits aus dem Imperativ „Sieh“, mit dem es beginnt, hervor, und wird zudem in den letzten Versen noch einmal deutlich, in denen ausgehend von den Buchstaben A und O für Anfang und Ende als einzige Antwort auf alle Fragen menschlicher Existenz das Blut von Christus (im Kelch) erkannt wird.

91 GW II, 203.

92 GW V, 323.

Bobrowskis Beschreibung des kulturgeschichtlich hoch bedeutenden liturgischen Gegenstands geht vom Fuß mit der Stifterinschrift aus, benennt den Perlstab am Nodus im Übergang zur Kuppa und wendet sich dann der traditionellen schmucklosen Innenseite des Kelchs zu, deren runde Öffnung als „heil“ bezeichnet und in einen Zusammenhang mit den Buchstaben Alpha und Omega seitlich des Medaillons mit dem Brustbild des von Bobrowski nicht erwähnten, segnenden Christus gestellt wird.

Das Gedicht über den Tassilokelch ist das letzte, das Bobrowski über ein Artefakt von kunstgeschichtlicher Bedeutung geschrieben hat. Die beiden Gedichte „CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)“ und „DER TASSILO-KELCH“ – beide innerhalb eines Jahres entstanden – belegen deutlich Bobrowskis persönliche Entwicklung in jener Zeit: Wohl haben beide lyrischen Texte ein Gefäß zum Thema, doch während der an Weihnachten 1949 scheinbar als Kommunist aus der Kriegsgefangenschaft Zurückgekehrte im Gedicht über eine chinesische Vase und damit einen Gegenstand einer fremden Kultur die Verinnerlichung der Schönheit von Form und Farbe zum Thema macht, greift er im Gedicht über den Tassilokelch auf einen christlichen Kultgegenstand zurück, dessen überragende Bedeutung nicht allein in seinem historischen und ästhetischen Wert, sondern ganz wesentlich auch in seiner tiefen, religiösen Symbolik begründet liegt.

2.3 Typologische Aspekte in Bobrowskis Bildgedichten

2.3.1 Phasen einer chronologischen Entwicklung

Werden Bobrowskis Gedichte über Werke der bildenden Kunst in eine chronologische Reihe gestellt, tritt unübersehbar eine Entwicklung zutage, die in groben Zügen drei Phasen umfasst. Bis zur Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft, ja selbst noch bei einzelnen Gedichten der ersten Berliner Jahre kommt den Kunstwerken in Bobrowskis Lyrik die Funktion eines Sinnbildes zu. Ausgehend von einem werkimmanenten Betrachtungsansatz, der möglicherweise von Wilhelm Pinders Kunsttheorien beeinflusst und in der Regel im Tempus des Präsens formuliert ist, kristallisiert sich – in manchen Gedichten sehr deutlich, in andern nur diffus – eine Moral heraus. Diese ist in vielen Fällen an die christliche Glaubenslehre geknüpft und wird vom Kunstgegenstand abgeleitet, den das Gedicht behandelt. Zu diesem Typus zählen die Gedichte „Steinkreuz“ aus

dem Odenzyklus „NOWGOROD 1943“⁹³, „«DER REUTER», ein Kupferstich von Albrecht Dürer“⁹⁴, aber auch „DER TASSILO-KELCH“⁹⁵

Inhalt und Form von Bobrowskis Gedichten wandeln sich in den Jahren nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft grundlegend.⁹⁶ Insbesondere wendet sich der Dichter von einer werkimmanenten Deutung der Kunstobjekte ab. Stattdessen richtet er den Fokus vermehrt auf historische Aspekte, und er leuchtet den sozialgeschichtlichen Zeugniswert der Kunstwerke und die großen kulturhistorischen Zusammenhänge aus, in denen sie stehen. Bobrowski mag im Zuge der Antifa-Schulung in Russland und zudem nach der Rückkehr nach Berlin mit marxistischen Theorien in Kontakt gekommen sein, die ihn für diese Belange sensibilisiert haben. Während „DIE CESTIUS-PYRAMIDE“⁹⁷ noch Eigenschaften beider Phasen aufweist, verdeutlichen die Gedichte „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“⁹⁸ und „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERGINGETORIX“⁹⁹ sowie das von Konrad Farner beeinflusste Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“¹⁰⁰ den neuen Blick Bobrowskis auf Werke der bildenden Kunst.

Schließlich erfahren die Gedichte zur Kunst ab 1960 – nach einer mehrjährigen Pause, in der sich Bobrowski in seiner Lyrik anderen Themen zuwendet – nochmals eine Neuausrichtung: Der Dichter löst sich von jeglichem kunsttheoretischen Hintergrund und lässt den Leser im Sinne einer ganzheitlichen Erfahrung in das Werk und die Gedankenwelt von Künstlern eintauchen, wobei er in den Gedichten landschaftsähnliche Situationen zu evozieren weiß. Den einleitenden deskriptiven Versen folgt jeweils eine prozesshafte Deutung der Bildthemen, in der auch eine Vergegenwärtigung erkannt werden kann. Diese Abfolge führt durchweg zu einer Dualität der Gedichte, die in der Gliederung in zwei Versgruppen von unterschiedlicher Länge und in der Beschränkung auf zwei Sätze manifest wird, so in den Gedichten „AN RUNGE“¹⁰¹, „AN JAWLENSKIJ“¹⁰² und „MOBILE VON CALDER“¹⁰³. Während als Ausdruck der persönlichen Aneignung in dem Jawlensky gewidmeten Gedicht ein lyrisches Ich und in jenem über

93 GW II, 53.

94 GW II, 43.

95 GW II, 203.

96 Jürgen Joachimsthaler spricht von einer komplexen Einheit, zu der „Vergangenheit und kritisches Gegenwartsbewusstsein, Innerlichkeit [...] und Ethik, Realismus und Transzendenz, sprachliche Präzision und subjektiver Ausdruckswille“, ab 1950 verschmelzen. Joachimsthaler (1995), 62.

97 GW II, 183–186.

98 GW II, 190–192.

99 GW II, 231/232.

100 GW I, 225/226.

101 GW I, 175.

102 GW I, 192.

103 GW I, 213.

Calders Mobile der Mund eines Du eingeführt wird, setzt die zweite Versgruppe des Runge-Gedichts mit der Benennung des Namens des Malers ein. Allen drei Gedichten eigen sind Bewegungsabläufe, die in der zweiten Versgruppe aufgenommen werden.

2.3.2 Umgang mit Bildvorlagen in beschreibenden Gedichtpassagen

Bobrowski versieht in allen Werkphasen die deskriptiven Verse in seinen Bildgedichten mit Hinweisen, die sich auf den Vorlagen nicht finden. Im frühen Gedicht „DIE KÜSSENDEN (*Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*)“,¹⁰⁴ das 1941/1942 entstanden ist, erfährt die Szene des Kusses, in dem die beiden Liebenden „wieder/selig“ vereint sind, eine Konkretisierung, die sich aus der Darstellung nicht herauslesen lässt und die auf Bobrowskis eigene Lebenssituation und seine Liebesbeziehung zu Johanna Buddrus, seiner späteren Ehefrau, hindeutet. Auch die gegenseitige Spiegelung der Augen im fünften Vers steht – aus naheliegenden Gründen – in keinem konkreten Bezug zur Bildhauerarbeit. Die steinernen Gesichter der beiden Figuren werden im Gedicht gleichsam zum Leben erweckt.

Zu jenen lyrischen Texten, deren deskriptive Verse sich eng an die Bildvorgabe halten, zählt das Gedicht „GIOTTO“¹⁰⁵ von 1950. Die Beschreibung der Gefangennahme Christi in der dritten Strophe orientiert sich strikt am Fresko, das zentrale Bildmotiv des Judaskusses wird höchst präzise vermittelt. Doch auch hier erfährt die Bildvorlage eine Erweiterung, allerdings nicht aufgrund einer persönlichen Betroffenheit wie im Gedicht „DIE KÜSSENDEN (*Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*)“, sondern in Bezug auf eine auditive Sinneswahrnehmung: „Ein Horn, das gellend in den Nachtwind schlug.“¹⁰⁶

Bobrowski ist also bemüht, die Szene sinnlich erfahrbar zu machen, was die bildliche Darstellung nur in beschränktem Maße vermag. Besonders deutlich wird dieses Bestreben in dem ebenfalls aus dem Jahr 1950 stammenden Gedicht „FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF (BLEISTIFTZEICHNUNG)“,¹⁰⁷ in dem die Stimme des Dargestellten, wie der Sprecher festhält, dem Ohr lebenslang unüberhörbar bleibt.

Insbesondere fotografische Bildvorlagen setzt der Dichter sprachlich mit großer Genauigkeit um, erlaubt sich aber im Gedicht „BARLACH IN GÜSTROW“¹⁰⁸

104 GW II, 15.

105 GW II, 167/168.

106 GW II, 167.

107 GW II, 170/171.

108 GW I, 188.

von 1963 eine kleine Abweichung, indem er in der ersten Versgruppe einen auf der Fotografie inexistenten Wegerich einfügt, um die Wirkungsästhetik des lyrischen Texts zu verstärken.¹⁰⁹

Steine,
den vielfachen Bogen
verschließt
mit Eisenadern
die Tür. An der Schwelle
die Erde
mit wenig Gras und Wegerich.
Ich steh,
den Stock an mich gezogen.

Noch strenger hält sich Bobrowski im Gedicht „BERICHT“¹¹⁰ an die fotografische Vorlage und an die Bildlegende in Schoenberners Publikation „Der Gelbe Stern“.¹¹¹ Lediglich für den Hinweis, dass die von deutschen Wehrmachtsoffizieren verhörte jüdische Partisanin Bajla Gelblung durch Wälder gegangen sei, findet sich weder auf der Fotografie noch in der Bobrowski zur Verfügung stehenden Bildlegende ein Beleg.

Dem Gedicht „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX“¹¹² wiederum liegen nicht nur mehrere Gemälde des wichtigen Wegbereiters der Moderne zugrunde, sondern, wie der Titel schon aussagt, auch das Ambiente seines letzten Pariser Ateliers an der Rue Vercingétorix. Zu diesem gehörte, wie Gauguins Sohn Pola Gauguin zu berichten weiß, auch ein Papagei.¹¹³ Bobrowski verarbeitet im Gedicht nicht nur intermediale, sondern auch intertextuelle Bezüge und fügt deshalb den auf keinem Gemälde Gauguins nachzuweisenden exotischen Vogel in den lyrischen Text ein.

In Bobrowskis spätem Bildgedicht „MOBILE VON CALDER“¹¹⁴ schließlich besteht die deskriptive Textpassage aus der ersten Versgruppe.

109 GW V, 192.

110 GW I, 133.

111 Schoenberner (1960), 98.

112 GW II, 231/232.

113 Gauguin (1937), 160.

114 GW I, 213.

Weißes Metall
in der Luft
gehalten von Nebeln
weiß
eine Bewegung
wir geben ihr Flügel

Von der kinetischen Plastik werden in den ersten, äußerst kurzen Gedichtzeilen die Farbe (weiß), das Konstruktionsmaterial (Metall), die Lage (in der Luft) und die Aufhängung (gehalten von Nebeln) benannt, bevor am Ende dieser Versgruppe ein lyrisches Wir eingeführt wird, das der Bewegung erst Flügel verleiht. Die Suppletion besteht also in der Rezeption der nur scheinbar schwe-relosen Bewegung des Kunstwerks.

2.3.3 Werte und ihr Wandel in moralisch-didaktischen Bildgedichten der Fünfzigerjahre

In Bobrowskis Bildgedichten, die in den ersten Jahren nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft entstanden sind, ist meist eine deskriptive Absicht erkennbar, die indessen mit einer didaktisch-moralischen Zielsetzung verbunden wird, beispielsweise in den Gedichten „ZU EINER BILDNISZEICHNUNG JULIUS SCHNORRS VON CAROLSFELD“,¹¹⁵ „FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF (BLEISTIFTZEICHNUNG)“¹¹⁶ und „CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)“.¹¹⁷ Die grundlegenden Themen dieser Gedichte bestehen zunächst im Erkennen der Schönheit und des Wesens des betrachteten Gegenstandes, ein Vorgang, der letztlich die eigenen Möglichkeiten und Verpflichtungen in der Gesellschaft deutlich werden lässt. Doch wandeln sich die Themen in den nachfolgenden Jahren, indem sie mit christlich-religiösen Inhalten verknüpft werden, erstmals im Gedicht „GIOTTO“,¹¹⁸ wesentlich deutlicher indessen in den Gedichten „DER TASSILO-KELCH“¹¹⁹ und „VON GOTTES GEGENWART (zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone)“.¹²⁰ Dieser Wertewandel ist vor dem Hintergrund einer Rückbesinnung Bobrowskis auf das Christentum in den ersten Jahren nach der Rückkehr aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft

115 GW II, 169/170.

116 GW II, 170/171.

117 GW II, 182.

118 GW II, 167/168.

119 GW II, 203.

120 GW II, 228–230.

leicht nachvollziehbar.¹²¹ Die Gedichte nähern sich im Bezug auf die religiöse Grundthematik wieder jenen an, die er während des Kriegs geschrieben hat, insbesondere der Ode „Steinkreuz“¹²² aus dem Zyklus „NOWGOROD 1943“.

In den Gedichten zu Künstlern des 20. Jahrhunderts, an deren Anfang die beiden Gedichte „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX“¹²³ von 1953 und das 1955 verfasste Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“¹²⁴ stehen, verliert sich dann jegliche didaktisch-moralische Absicht. Dies bedeutet indes nicht, dass Bobrowski im Gedicht über Chagall eine werkimmanente Transposition vornimmt, die sich in einer detailtreuen Beschreibung der Bildvorlagen erschöpft, vielmehr schwingt in den Versen eine Erschütterung mit, die nicht vom tragischen historischen Hintergrund des Judentums im Dritten Reich und der persönlichen Lebensgeschichte des Künstlers zu trennen ist. Das Engagement des Dichters besteht also weder in der Vermittlung historischer Fakten, noch einem aktiven Wachrufen von Erinnerungen an Zerstörung, Unrecht und Verfolgung, sondern vielmehr in einer komplexen Montage deskriptiver Verse, welche im Leser jene Gefühle der Trauer und Wehmut auszulösen vermögen, die letztlich schon den Bildern Chagalls eingeschrieben sind.

2.3.4 Das lyrische Ich in den Bildgedichten

In mehreren von Bobrowskis Bildgedichten wird in unterschiedlicher Funktion ein lyrisches Ich eingeführt, wobei dessen Bedeutung keinem klaren Schema folgt. Das erste Mal geschieht dies im Gedicht „Ikone“ im Odenzyklus „NOWGOROD 1941“.¹²⁵

Ikone

Ihr Tafeln, die zusammen ich getan
aus vielen Stücken scheu, ihr blickt mich an,
als müßtet ihr mit euern Feuerblicken
mich nun zusammentun aus vielen Stücken.

121 Zwar hat er seinem Glauben in den Lagern und beim Besuch der Antifa-Kurse nicht abgeschworen, doch soll er, wie er seinen Freunden in Briefen im Jahr 1950 mitteilt, in russischer Kriegsgefangenschaft zum Kommunisten geworden sein, beispielsweise im Schreiben vom 6. Januar 1950 an Hans Ricke (Briefe I, 157 f.).

122 GW I, 222.

123 GW II, 231/232.

124 GW I, 56.

125 GW I, 49.

Eine nachvollziehbare Handlung geht aus dem Gedicht, in dem ein lyrisches Ich Bildtafeln zusammensetzt und dabei die Feuerblicke der Heiligen auf sich lasten spürt, nicht deutlich hervor. Der Titel „Ikone“ verweist auf einen Singular, die vielen Stücke aber auf einen Plural und damit auf eine Ikonostase. Auch bleibt offen, ob das lyrische Ich, in dem ein deutscher Wehrmachtsangehöriger im Krieg, vielleicht Bobrowski selbst, vermutet werden kann, im Rahmen eines militärischen Auftrags oder aus eigenem Antrieb handelt, und welches das Ziel seines Tuns ist. Es ist letztlich auch möglich, in dem Zusammenstellen der Tafeln einen rein gedanklichen Akt zu erkennen.¹²⁶ Fest steht nur, dass das lyrische Ich, das die Tafeln und die auf ihnen dargestellten Heiligen als „Ihr“ anredet, innerlich zerrissen, verunsichert und erschüttert ist.

In der Überarbeitung des Odenzyklus hat Bobrowski zwei Jahre später an die Stelle des Gedichts „Ikone“ das Gedicht „Steinkreuz“¹²⁷ gesetzt. Das lyrische Ich ist erneut mit dem Rezipienten des Bildwerks identisch, der in Betrachtung des Kruzifixes dessen christlich-religiösen Sinn erkennt. In den vier Zeilen wird indessen die innere Zerrissenheit des Wehrmachtssoldaten angesichts des unendlichen Leids, das der Russlandfeldzug mit sich gebracht hat, weniger deutlich als im Gedicht „Ikone“.

Steinkreuz

Dem, den du trägst, ist Erd' und Himmel klein.
Er reißt sie sterbend in sein Herz hinein.
Und ich erfahr' im Anblick eines Steines,
wie tiefste Lieb und tiefstes Leid sind Eines.

In dem um 1944 entstandenen Sonett „«DER REUTER» ein Kupferstich von Albrecht Dürer“¹²⁸ ist das lyrische Ich mit dem auf dem im Bild Dargestellten, also dem Ritter, identisch, während es sich in den beiden Gedichten „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“¹²⁹ und „DER IKONENMALER“¹³⁰ auf einen Malermönch bezieht. Im Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“,¹³¹ das Bobrowski in russischer Kriegsgefangenschaft geschrieben hat, dürfte er mit dem lyrischen Ich sich selbst gemeint haben und im dreiteiligen Gedicht „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“¹³², das nach der Rückkehr aus der sowjetischen

126 Dazu Sauerland (2009), 376.

127 GW I, 222. Das Gedicht steht am Anfang des Odenzyklus „NOWGOROD 1943“.

128 GW II, 43.

129 GW II, 35/36.

130 GW II, 194–198.

131 GW II, 102–105.

132 GW II, 190–192.

Kriegsgefangenschaft entstanden ist, spricht Rembrandt scheinbar aus den Selbstbildnissen mit den Kunden seiner Zeit, konkret aber mit seinem Ebenbild im Spiegel. 1953 schrieb Bobrowski das Gedicht „VON GOTTES GEGENWART“¹³³ über Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone. In diesem Gedicht wird ein einziges Mal ein Ich benannt, das in diesem Falle mit dem Sprecher identisch ist, und das eine grundlegende Frage formuliert: „[...] Was nun sollt’//ich sagen von dem Dritten, der das Mahl/geweiht, sich neigend auch – ?“ In dieser zentralen Gestalt erkennt Bobrowski letztlich nicht nur Christus, sondern die Trinität in ihrer Gesamtheit. Das Gedicht endet mit dem Gotteserlebnis eines lyrischen Wir: „[...] Es widerfährt/uns deine Gegenwart, Gesetz und Lamm/als Ewigkeit und unsrer Jahre Schwert.“ Ein einziges Mal wird auch im Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“¹³⁴ vom Mai 1956 ein lyrisches Ich benannt, das ebenfalls mit dem Sprecher identisch zu sein scheint.

In einem Abstand von sieben Jahren benennt Bobrowskis 1963 in seinen Bildgedichten „BARLACH IN GÜSTROW“¹³⁵, „AN JAWLENSKIJ“¹³⁶ und letztmals im Gedicht „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“¹³⁷ ein lyrisches Ich, das sich im Gedicht über Barlach eindeutig auf den Porträtierten bezieht, während im nur unwesentlich später entstandenen Bild- und Widmungsgedicht über Jawlensky mit dem lyrischen Ich sowohl der Maler, als auch der Dichter oder der Rezipient des Werks gemeint sein kann. Im Gedicht „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“ tritt das lyrische Ich im Zuge der Vergegenwärtigung und persönlichen Aneignung der Bildinhalte auf, indem es fragt, ob es unter den Stimmen, die es aus den graphischen Bildern zu hören glaubt, seine eigene vernehme.

2.3.5 Zusammenwachsen der Bildvorlagen in kumulativen Bildgedichten

Nach Gisbert Kranz nehmen Bildgedichte meist nur auf eine einzige Vorlage Bezug.¹³⁸ Dies trifft allerdings in Bobrowskis lyrischem Werk nur für die frühen Gedichte über Werke der bildenden Kunst zu. Mehrheitlich sind seine Bildgedichte kumulativ, wobei es mitunter schwierig ist, die einzelnen Bildvorlagen zu erkennen und auseinanderzuhalten. Während die Identifikation der zahlreichen Bilder, auf die sich das 1947 in Kriegsgefangenschaft entstandene Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“¹³⁹ bezieht, fast lückenlos möglich ist, ver-

133 GW II, 228–230.

134 GW I, 225.

135 GW I, 188.

136 GW I, 192.

137 GW I, 215.

138 Kranz (1981), Bd. I, 329.

139 GW I, 102–105.

webt Bobrowski in lyrischen Texten der letzten Lebensjahre auch intermediale Bezüge, beispielsweise im Gedicht „AN RUNGE“, oder er setzt das künstlerische Werk zu einer neuen Imagination zusammen wie im Gedicht „AN JAWLENSKIJ“¹⁴⁰, in dem es faktisch unmöglich erscheint, einzelne Bilder des Künstlers zu erkennen. Eine Besonderheit stellt das Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“¹⁴¹ dar, da in ihm Werke von nicht namentlich benannten Künstlern verschiedener Ismen erwähnt werden, deren konkrete Zuordnung aber lediglich für Klees „Tod und Feuer“ mit Sicherheit erfolgen kann. Chagall und Gauguin wiederum widmet Bobrowski Gedichte, die von mehreren, zumindest teilweise identifizierbaren Bildvorlagen geprägt sind, wobei die deskriptiven Textpassagen collagenartig ins Gedicht eingefügt und so in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt werden.

Durch das Verschmelzen mehrerer Bildvorlagen in Bobrowskis Gedichten entsteht vor dem inneren Auge des Lesers ein neues Bild, das so vom Maler zwar nie erschaffen worden ist, aber in seiner paradigmatischen Grundsätzlichkeit dennoch einem hohen Authentizitätsanspruch zu genügen vermag. Ästhetik und Historizität des künstlerischen Werks, auf das sich das Bildgedicht bezieht, nehmen bei diesem Vorgang Eigenschaften einer Kulturlandschaft an, welche die Möglichkeit eines ganzheitlichen Erfassens des Œuvres bietet.

2.3.6 Farben in Bobrowskis Bildgedichten

In Bobrowskis lyrischem Werk spielen Farben, die oftmals mit einem Chiffrencharakter behaftet sind, eine wichtige Rolle. Die Farbpalette in seinen Gedichten ist allerdings eingeschränkt: Nebst Weiß, Schwarz und Grau benennt er häufig die drei additiven Grundfarben Rot, Blau und Grün sowie – weniger oft – die subtraktive Grundfarbe Gelb. Mischfarben kommen hingegen selten vor. Vergeblich sucht man nach Lila, Violett, Orange oder Beige. Purpur, Ocker und Türkis finden sich in seinem lyrischen Œuvre je ein einziges Mal, Rosa zweimal.¹⁴² Eine Ausnahme bildet Braun, das in zehn Gedichten benannt wird.¹⁴³

Mit Abstand am häufigsten kommt in Bobrowskis Gedichten mit über zweihundert Nennungen die Farbe Weiß (als Nomen, Adjektiv oder Adverb, mit-

140 GW I, 192.

141 GW I, 225.

142 Die Farbe Purpur wird im Gedicht „MIT LIEDERN SAPPHOS“ (GW I, 206), Ocker im Gedicht „VON DEN STRÖMEN“ (GW I, 112) und Türkis im Gedicht „KASKADE“ (GW II, 139), Rosa in den beiden Gedichten „VON DEN STRÖMEN“ (GW I, 112) und „ANTHROPOMORPHE LANDSCHAFT“ (GW I, 187) genannt.

143 „KINDHEIT“ (GW I, 6), „STEPPE“ (GW I, 52), „WEGZEIT BEI P.“ (GW I, 224), „WÜRZBURG/ABENDS“ (GW II, 10), „KEINER VERDUNKELTE EUCH“ (GW II, 105), „ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN, *Krankenschwester*“ (GW II, 114), „GELIEBTES JAHR, *Juli*“ (GW II, 123), „ZIEGENGEDICHT“ (GW II, 138), „TRAKL (I)“ (GW II, 214), „TRAKL (II)“ (GW II, 349).

unter auch als Wortzusammensetzung) vor.¹⁴⁴ Die Farbe ist unabdingbarer Teil der vom Kriegsgeschehen zertretenen Winterlandschaften mit verschneiten russischen Städten, Dörfern und zerstörten Kirchen, aber auch des sarmatischen Landschaftsraums mit seinen Nebelschwaden über Mooren, Ebenen, Seen und Strömen. Darüber hinaus kennzeichnet die weiße Farbe mythische Wesen und Geistererscheinungen aus dem Volksglauben und dem Narrativ der Legenden und Lieder des Baltikums, wo Weiß stets auch auf Tod und Trauer hindeutet. Weiß ist bei Bobrowski die Farbe der Abwesenheit, mitunter aber auch der Liebe. Weiße Lichter stehen zudem für Glaube, Gedenken und innere Erschütterung.

Da die Farbe Weiß in Bobrowskis lyrischem Werk so häufig vorkommt und ihre symbolische Bedeutung überaus vielfältig ist, stellt sich die Frage nach ihrem Stellenwert in den Bildgedichten. Sowohl die Metallkonstruktion des kinetischen Kunstwerks als auch die Nebel, die es halten, werden im Gedicht „MOBILE VON CALDER“¹⁴⁵ als „weiß“ bezeichnet. Eine Todessymbolik kann in diesem Fall wohl ausgeschlossen werden, vielmehr ist die weiße Farbe Ausdruck eines Landschaftsbezugs, sie kennzeichnet das Erhabene, die Stille und die innere Schönheit der Formen und ihrer Bewegung. Im Gedicht „AN JAWLENSKIJ“¹⁴⁶ ist die Braue der Erde weiß geworden, während die Röte „unter die Flügel“ herabsinkt und so Assoziationen an einen schlafenden Vogel weckt. Angesichts der Personifizierung, welche die Erde durch das mehrdeutige Nomen „Braue“ erfährt, löst die weiße Farbe – anders als im Gedicht „MOBILE VON CALDER“ – im Leser ein Gefühl der Betroffenheit, der Erschütterung aus: Die weiß gewordene Braue ist zunächst Zeichen für Frost, Schnee und aufkommende Kälte, sie verweist aber auch auf die Alterung eines Menschen.

Die Wahrnehmung von Farben zählt zu den grundlegenden Erfahrungen der Landschaftsrezeption. Insbesondere bestimmen Vegetation, Wasserflächen und Himmel, und damit die Farben Grün, Blau und mitunter auch Grau das Wahrnehmungserlebnis. Überaus häufig kommt in Bobrowskis Gedichten mit insgesamt 132 Nennungen die Farbe Grün vor, der oftmals eine symbolische Bedeutung zukommt, da sie für Hoffnung, Vertrauen, Selbstfindung und innere Einkehr stehen kann. Schon im frühen lyrischen Text über die Figurengruppe im Potsdamer Schlossteich zählt auch das Benennen der Farben Grün und Blau zum deskriptiven Akt, allerdings ohne dass diese mit einer übertragenen Bedeutung aufgeladen zu sein scheinen.

144 Die Farbe Schwarz hingegen findet sich lediglich in 53 Gedichten.

145 GW I, 213.

146 GW I, 192.

Eine besondere Funktion kommt Farben im Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“¹⁴⁷ von 1947 zu, die in der ersten Strophe, noch bevor sie sich zu Bildern verdichten, einzeln hervortreten:

[...] Aber mählich, und wie unter Freunden Gespräch wohl
anhebt, steht auf eine Farb da, ein unendliches Blau,
und eines dunklen Gewandes vergeitende Faltung, durchrötet
tief, und ein irdisches Grün, sommerlich reicher verfärbt.

Blau wird mit der Unfassbarkeit des Unendlichen in Verbindung gebracht, während Grün für das Irdische steht und sommerliche Verfärbungen auf die Vielfalt der farblichen Abstufungen in der Vegetation verweisen.

In der achten Strophe über die impressionistischen Bilder französischer Maler lösen sich sommerliche Farben „zu nie, niemals erahnbarer Füll!“ und in den nachfolgenden Versen werden die „Farben des Herbstes, die starken, im Lichte sich immer stärker bewährenden“ jenen des Sommers nachgesandt. Mit ihnen meint Bobrowski das Kolorit der exotischen Bilder Gauguins, von denen er dem Charakter nach und damit nicht eindeutig zu identifizieren mehrere benennt.¹⁴⁸

Die Farbe Gelb – die in Bobrowskis lyrischem Werk insgesamt in 30 Gedichten erscheint – übernimmt in der ersten Versgruppe des Gedichts „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX“¹⁴⁹ eine wichtige Funktion, indem sie schon in den ersten Versen einen Bezug zur südfranzösischen Stadt Arles schafft, wo der Maler 1888 einige Monate mit Van Gogh zusammenwohnte. Es werden einerseits Assoziationen an warmes, mediterranes Licht geweckt, gleichzeitig erinnert die Farbe an Werke der beiden Künstler, deren Farbpalette intensive Gelb- und Ockerfarbtöne umfasst.

Im Gedicht „AN RUNGE“¹⁵⁰ kontrastiert die Straße „auf weißen Schuh“ mit grünen Lichtern und mit Feuern. Der frühromantische Künstler hat 1810 selbst eine Farbenlehre vorgelegt, in der er die Farben auf einer Kugel angeordnet hat: Schwarz und Weiß bilden die Pole, die Farben (Gelb, Blau, Rot) und deren subtraktive Mischungen (Orange, Violett, Grün) sind in einem Winkel von je 60 Grad zueinander auf dem Äquator aufgereiht. Zum Nordpol hin werden die Farben immer heller, zum Südpol hin immer dunkler. Im Zentrum der Kugel

147 GW II, 102–105.

148 Er bezieht sich dabei, wie er auf einem Blatt an Werner Zintgraf festgehalten hat, auf Gauguins Gemälde „Bretonische Landschaft“, „Reiter am Strand“, „Noa-Noa“ und „Contes barbares“. Aus dem Gedichttext ist dies nicht eindeutig ersichtlich. GW V, 301.

149 GW II, 231/232.

150 GW I, 175.

liegt das neutrale, reine Grau.¹⁵¹ Zwar bleibt es offen, ob Bobrowski auf diese Farbtheorie Bezug nimmt, wahrscheinlich kannte er sie aber, und sicherlich liegt dem Gedicht Runges Gemälde „Der Morgen“ und die dort anzutreffende intensive Farbigkeit zugrunde.

Die Farbe Rot steht in Bobrowskis lyrischem Œuvre einerseits für Blut, Unrecht, Gewalt und Tod, aber auch für Leben, Aktivität, Liebe und Erotik. Sie erscheint in 79 Gedichten Bobrowskis und steht – erklärbar durch den Schwerpunkt und das Spannungsfeld ihrer symbolischen Bedeutungen – häufig im Zusammenhang mit Menschen.

In den Bildgedichten kommt Rot vergleichsweise selten vor. Das Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“¹⁵² endet mit dem Adverb „rot“, das damit eine hohe Präsenz erlangt und indirekt auf die Zerstörung der Stadt Witebsk und die Ermordung ihrer jüdischen Bevölkerung im Zweiten Weltkrieg verweist. Von zentraler Bedeutung ist die Farbe Rot im zweiten Teil des Gedichts „VON GOTTES GEGENWART“¹⁵³: Die drei göttlichen Gestalten auf Rublows Dreifaltigkeitsikone sind bei Bobrowski in farbige Gewänder gehüllt, wobei eine Hierarchie angedeutet wird, an deren Spitze die rote Farbe steht, der eine symbolische Bedeutung zukommt. Das Rot erfährt eine religiöse Verklärung und wird unterschwellig zum Ausdruck des Opfers und der Liebe Jesu.

In dem nach der Rückkehr aus russischer Kriegsgefangenschaft entstandenen Gedicht „CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT)“¹⁵⁴ ist die (in Klammern gesetzte) ochsenblutrote Farbe gar Bestandteil des Titels, der in diesem Fall nicht nur symbolisch, sondern ganz konkret auf Blut verweist. Auf Blut, Tod und Unrecht deutet die mehrmalige, eindringlich anmutende Nennung der Farbe Rot im späten Gedicht „ALTER HOF IN HÄME“¹⁵⁵ hin und spielt so auf Leben und Sterben einer verlassenen Gutsherrin an, die im alten Wohnhaus unter unklaren Umständen zu Tode gekommen ist.

151 Zu Runges Farbenlehre Adelsbach (1989), 134/135.

152 GW I, 56.

153 GW II, 228–230.

154 GW II, 182.

155 GW I, 208.

2.3.7 Intertextualität in Bobrowskis Bildgedichten

Im Gedicht „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX“¹⁵⁶ nimmt Bobrowski nicht nur auf Bilder des französischen Künstlers Bezug, sondern auch auf dessen Atelier, das sein Sohn Pola Gauguin in einer Biographie über seinen Vater beschrieben hat.¹⁵⁷ Intermedialität und Intertextualität greifen also ineinander. Dies gilt in besonderem Maße auch für das einige Jahre zuvor geschriebene Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“¹⁵⁸ das auf ein Essay von Konrad Farner über Picassos Friedenstaube in der Zeitschrift „Sinn und Form“ zurückgeht, ein Text, ohne den das Gedicht nicht denkbar ist.¹⁵⁹ Bobrowski nimmt darin mehrfach auf Farners Aufsatz Bezug und thematisiert ausführlich die vom Schweizer Kunsthistoriker beschriebenen Ismen der Zeit Picassos. Schließlich kann vermutet werden, dass das auslösende Element für die Niederschrift des Gedichts „AN RUNGE“¹⁶⁰ Fritz Meichners „Wir drei. Eine Runge-Novelle“¹⁶¹ und damit ein literarischer Text und nicht eine Bildvorlage gewesen sein dürfte.

Die intertextuellen Bezüge in Bobrowskis Bildgedichten erhöhen deren Komplexität und dienen der Vermittlung einer ganzheitlichen Darstellung von Leben und Werk der Künstler, deren Namen meist schon im Titel aufscheinen. Die Verbindung von Intermedialität und Intertextualität zeugt also von Bobrowskis poetologischer Absicht, Bildvorlagen nicht nur wertfrei und werkimmanent zu deuten, sondern sie in einen Zusammenhang mit der Vita der Künstler und ihrem historischen Umfeld zu stellen.

156 GW II, 231/232.

157 Gauguin (1937), Mein Vater Paul Gauguin, 196/197.

158 GW I, 225.

159 Farner (1956), 255–275.

160 GW I, 175.

161 Meichner (1977). Bobrowski lektorierte die 1962 im Union Verlag Berlin erschienene Ausgabe.

3 Bobrowskis Vita und die Kunstgeschichte

3.1 Biographischer Hintergrund vor 1942

3.1.1 Die Bibliothek des Gymnasiasten

Zwischen 1936 und 1938 erstellte Bobrowski ein Verzeichnis seiner damaligen Bibliothek.¹⁶² Rund zwei Drittel der darin aufgeführten Werke sind aus unbekanntem Gründen später verloren gegangen. Das Inventar der Bücher belegt indessen, dass sich Bobrowski in der Gymnasialzeit mit Homer, Plato, Sophokles, Xenophon und Seneca ebenso befasst hat wie mit Schiller, Goethe, Herder, Mörike, Klopstock, Novalis und Hölderlin. Auch hat er zahlreiche Werke von Schriftstellern und vor allem von Dichtern des 20. Jahrhunderts aufgelistet, so von Brust, Rilke, Trakl, Loerke, Werfel, Goll, Th. Mann, Kafka und Ringelnatz. Von Klopstock, den er später zu seinen Vorbildern gezählt hat, findet sich der „Messias“, Hamanns Werk fehlt zu jenem Zeitpunkt noch ganz.¹⁶³ Die russische Literatur ist mit Tolstoj, Puschkin und Dostojewski in deutscher Übertragung vertreten. Auch werden unter den insgesamt rund 300 Titeln Sonette Shakespeares in englischer Sprache und Baudelaires „Les Fleurs du mal“ aufgeführt.

Es fällt auf, dass die Bibliothek für einen Gymnasiasten, der die Absicht geäußert hatte, Kunstgeschichte zu studieren, nur wenige kunstwissenschaftliche Bände umfasste und unter diesen – anders als in der nachgelassenen Bibliothek mit zahlreichen Publikationen zu Künstlern des 20. Jahrhunderts – auch kein Themenschwerpunkt erkennbar ist. Außer Winkelmanns Schriften

162 Bukauskaite (2009), 15–42.

163 Dennoch hat sich Bobrowski, wie Haufe nachweist, schon als Gymnasiast mit dem „Magus in Norden“ befasst, dessen Werke er wie jene Herders in der Königsberger Universitätsbibliothek auslieh (GW I, XIII).

besaß Bobrowski je ein Werk zu attischen Kultstätten, dem Isenheimer Altar¹⁶⁴ und Federzeichnungen altdeutscher Meister im Königlichen Kupferstichkabinett in Berlin, ferner Bücher über Philipp Otto Runge, Adolf Menzel und Lovis Corinth.¹⁶⁵

Der Bogen, den diese wenigen Publikationen in kulturhistorischer Hinsicht, aber auch in Bezug auf Kunstgattungen und die angewandten Techniken schlagen, reicht von antiker Architektur über gotisches Schnitzwerk, Tafelbilder der Renaissance und Federzeichnungen deutscher Künstler unterschiedlicher Epochen bis hin zu Gemälden der Romantik und des Realismus sowie dem vom Impressionismus beeinflussten Werk eines Ende des 19. und während des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts tätigen Künstlers. Mit Winckelmanns Schriften schließlich besaß Bobrowski auch ein Schlüsselwerk des Begründers der wissenschaftlichen Archäologie und Kunstgeschichte im 18. Jahrhundert, dessen Publikationen den Geist des deutschen Klassizismus ganz wesentlich geprägt haben. Nicht abschließend zu beantworten ist die Frage, inwieweit Winckelmanns Ekphrase, mit der dieser Ästhetik und Wesen antiker Kunstwerke zu erfassen suchte, Bobrowskis frühe Lyrik, insbesondere die Gedichte „EUROPÄISCHE ODE“¹⁶⁶ und „KEINER VERDUNKELTE EUCH“,¹⁶⁷ beeinflusst haben könnte.

Die Liste mit den Büchern der Jugendbibliothek gibt möglicherweise nur beschränkt die kunsthistorischen Interessen und Vorlieben des Gymnasiasten wieder, da Bobrowski nachweislich auch Publikationen aus der Universitätsbibliothek in Königsberg ausgeliehen hat.¹⁶⁸ Es ist somit denkbar, dass er sich damals mit weiteren Künstlern und Werken der bildenden Kunst, die in der Liste nicht vermerkt sind, auseinandergesetzt haben könnte.

3.1.2 Reisen in deutsche Städte

Nebst der humanistischen Schulbildung am Königsberger Stadtgymnasium Altstadt-Kneiphof, auch Domschule oder Kant-Gymnasium genannt, an dem Bobrowski vielfältige Anstöße zur Beschäftigung mit Malerei, Dichtung

164 Die Altarblätter des Isenheimer Altars aus dem Antoniterkloster in Isenheim, heute im Museum Unterlinden in Colmar, wurden 1506–1515 im Stile der Renaissance von Matthias Grünewald geschaffen. Sie gelten als ein Hauptwerk der deutschen Malerei. Stilistisch noch stark in der Spätgotik verhaftet sind die geschnitzten Schreinfiguren von Niklaus von Hagenau.

165 Es ist die einzige Publikation in Bobrowskis Jugendbibliothek über einen Künstler, der im 20. Jahrhundert tätig war. Lovis Corinths Werk ist dem Spätimpressionismus zuzurechnen.

166 GW II, 192/193.

167 GW II, 102–105.

168 Dazu Haufe in GW I, XIII.

und Musik erhalten hat,¹⁶⁹ scheinen drei Reisen in deutsche Städte das Interesse des Gymnasiasten an Kunst und Architektur geweckt zu haben. Mit seinem Vater unternahm er 1932 als Fünfzehnjähriger eine siebentägige Fahrt nach Süddeutschland: In Berlin besuchten sie die Nationalgalerie, in Würzburg die Kirchen, die Residenz und die Festung Marienberg. Sie kamen nach Schaffhausen, nach Konstanz und Kempten. In München besichtigten sie die Alte Pinakothek, die Galerie Schack, das Deutsche Museum und die Frauenkirche.¹⁷⁰

Bobrowski, der in einem streng protestantischen und pietistisch religiösen Umfeld aufwuchs und dessen Eltern schon früh der Bekennenden Kirche angehörten, der er noch während seiner Gymnasialzeit selber beitrug, weilte im Juni 1933 im Reichszeltlager der Bibelkreiser aus ganz Deutschland bei Bielefeld.¹⁷¹ Auf der Hinfahrt besuchte er Schloss Sanssouci und die Hof- und Garnisonkirche in Potsdam, die Rückreise erfolgte über Essen, Köln, Bonn, Koblenz, Marburg, Goslar, Ilseburg, Berlin und Danzig.

Im Juli 1936 unternahm Bobrowski mit seinem Jugendfreund Horst M. eine Sommerfahrt über Berlin, Potsdam, Hannover, Minde und Essen nach Köln, auf der die beiden Museen besichtigten und eine Reihe sakraler und profaner Denkmäler aufsuchten. Von Köln aus fuhren die Freunde mit dem Zug im Rheintal nach Koblenz, dann die Mosel hinauf nach Trier. Sie machten anschließend in Saarbrücken, Heidelberg und Würzburg Halt, bevor die Fahrt über Erfurt, Weimar, Leipzig, Frankfurt/Oder und Berlin wieder heimwärts führte.¹⁷²

Bobrowski hat diese Reisen und einige kürzere Ausflüge in einem linierten Heft¹⁷³ auf insgesamt 46 handgeschriebenen, nicht paginierten Seiten tagebuchartig festgehalten: Er nennt die besuchten Städte und die Abfahrtszeiten der benutzten Züge, erwähnt Mitreisende, beschreibt Unterkünfte und Verpflegung und zählt die besuchten Monumente und Museen auf, allerdings ohne im Detail auf deren kulturhistorische Bedeutung einzugehen. Immerhin erwähnt er Künstler, deren Bilder ihn beeindruckt haben, unter ihnen Albrecht Altdorfer, Paul Gauguin, Vincent van Gogh und Franz Marc. Namentlich

169 Der die Schule damals leitende Pädagoge, Theologe und Historiker Arthur Mentz beobachtete Bobrowskis erste künstlerische Neigungen und soll ihm einmal geraten haben, «Kunsterzieher zu werden, um in diesem Fach am Stadtgymnasium zu wirken». Dazu Brief Bobrowskis an die Witwe Gertrud Mentz vom 13.11.1962 (Briefe III, 183).

170 Chronik, 10. Auffallend ist die beachtliche Anzahl der Reiseziele während einer einzigen Ferienwoche: Eine intensive Auseinandersetzung mit den besuchten Städten, ihren Denkmälern und Museen scheint unter diesen Umständen kaum möglich gewesen zu sein.

171 Zur Geschichte und den Zielsetzungen des „Bunds Deutscher Bibelkreise“ und dessen Einfluss auf den jungen Bobrowski äußert sich eingehend Haufe in GW I, XIV/XV.

172 Chronik, 14/15.

173 Das Heft befindet sich im deutschen Literaturarchiv in Marbach; die nachfolgenden Fakten sind ihm entnommen worden (Fiche 17324).

führt er mit dem „Turm der blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 in der Berliner Nationalgalerie sowie dem Gemälde „Die roten Pferde“ von 1911 im Museum Folkwang in Essen zwei bedeutende Werke von Marc auf, die er damals gesehen hat.¹⁷⁴

Im Bericht zur Reise mit dem Vater nach Süddeutschland 1932 hat sich Bobrowski – im Zusammenhang mit einer Schifffahrt über den Bodensee – als Fremdtext das Gedicht „BODENSEE“ von Rainer Maria Rilke notiert. Und zum Eintrag über ein „Mädel“ aus Berlin, das er auf dieser Reise flüchtig kennengelernt hat, setzt er die letzte Strophe aus Stefan Georges Gedicht „Es lacht in dem steigenden Jahr dir“. Im Bericht über die Sommerfahrt mit Horst M. im Jahr 1936 finden sich dann erstmals mehrere seiner frühen eigenen, im Nachlassband publizierten Gedichte, so „REGENTAG“¹⁷⁵, „WÜRZBURG/ABENDS“¹⁷⁶ und „HEIDELBERG/ABENDS“¹⁷⁷. Zudem hat Bobrowski in diesem Reisebericht weitere, unpublizierte Gedichte über „KOBLENZ, MORGEN“ und zur Figurengruppe im künstlich angelegten Teich des Stadtschlusses in Potsdam notiert.

Keine Gedichte hingegen finden sich im Bericht über das Reichslager 1933. Auf der Rückfahrt von Bielefeld hat Bobrowski damals die Marienkirche in Danzig besucht und von ihr einen Scherenschnitt auf weißem, schwarz hinterlegtem Papier angefertigt, der den Maßstabssprung zwischen den Altstadthäusern an der Kaletnicza, deutsch Beuthlergasse, und dem hoch aufragenden Turmbau der damaligen Oberpfarrkirche mit seinen mächtigen Strebepfeilern zeigt.¹⁷⁸ Es ist nicht bekannt, ob Bobrowski den Scherenschnitt vor Ort oder im Nachhinein aufgrund von Skizzen resp. einer Ansichtskarte hergestellt hat. Es bleibt auch offen, ob und zu welchen weiteren Denkmälern damals Scherenschnitte entstanden sind. Fest steht nur, dass sich Bobrowski in seiner Jugend dieses künstlerischen Ausdrucksmittels mehrmals bedient hat.¹⁷⁹ Scherenschnitte sind auf Umrisse und Kontraste beschränkt, sie bedingen zwangsläufig eine Reduktion der Bildaussage auf das Wesentliche. Es er-

174 Das Gemälde „Turm der blauen Pferde“ zählt zu den wichtigsten Werken von Franz Marc. Es hing bis 1937 in der Nationalgalerie in Berlin, wurde dann zeitweise auf der Ausstellung über „Entartete Kunst“ gezeigt, war anschließend im Besitz von Hermann Göring und gilt heute als verschollen. Das Bild „Die roten Pferde“, auch „Weidende Pferde IV“ betitelt, war bis zur Beschlagnahmung 1937 im Museum Folkwang in Essen zu sehen. Es ist heute Eigentum des Busch-Reisinger Museum in Cambridge, USA.

175 Im Manuskript im Literaturarchiv Marbach lautet das zweite Wort „zerzaust“, und nicht „verzaust“ wie in GW II, 10.

176 Das Gedicht „WÜRZBURG/ABENDS“ in GW II, 10, bezieht sich wahrscheinlich auf das Karmelitinnenkloster Himmelspforten in Würzburg.

177 Das Gedicht in GW II, 11, nimmt Bezug auf das Heidelberger Schloss.

178 Der Scherenschnitt ist abgebildet in: Bobrowski, Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk (1967), zwischen S. 80 und 81. Dort fälschlicherweise als Königsberger Dom bezeichnet.

179 Weitere Scherenschnitte Bobrowskis: In Wolf (1975), 76, ist ein Scherenschnitt, den jungen Hamann darstellend, abgebildet. Ein anderer Scherenschnitt zum 600-Jahre-Jubiläum des Stadt-

scheint durchaus möglich, dass das Gestaltungsmedium die Entwicklung von Bobrowskis Lyrik, in der eine Fokussierung auf die Bildhaftigkeit der Nomen, häufig unter Verzicht auf Adjektive und mitunter auch Verben, zu beobachten ist, mit beeinflusst haben könnte.

3.1.3 Frühe Einflüsse Rilkes auf Bobrowskis Kulturlandschaftswahrnehmung

1943 im Krieg hat Bobrowski sein dichterisches Frühwerk in einem kleinen roten Ringbuch¹⁸⁰ festgehalten, in dem sich an erster Stelle, gleich einem Auftakt, das vier Strophen umfassende, in jambischem Versmaß geschriebene Gedicht „FLUSSFAHRT“¹⁸¹ findet.

FLUSSFAHRT

Du blickest hügel auf.
Das Haus im Grün.
In weiter Himmelsau
die Wolken blühen.

Die Fahn' dem Winde trotzt
und ruft den Gast.
Rößlein in allem Grün
am Hange grast.

Ein Turm. Ein goldnes Dach.
O Bild ohn' Maßen!
Du willst es halten ach –
und mußt es lassen.

Bald ist dir alles fern
wie niegesehn.
Doch ach, dein Herze blieb
am Hügel stehn.

gymnasiums Altstadt-Kneiphof 1333–1933 findet sich in Bobrowski (Baldauf Hg.) (2011), Lebensbilder, 44.

180 GW V, 270.

181 GW II, 9/10.

Es ist unklar, wann genau und in welchem Zusammenhang Bobrowski das Gedicht geschrieben hat und worauf es sich konkret bezieht. Im Bericht über die Sommerfahrt mit Horst M. ist es nicht enthalten. Für eine frühe Entstehungszeit spricht die Platzierung im roten Ringheft; Haufe datiert es 1935/1936.¹⁸²

Wie Rilke im Gedicht „BODENSEE“ lenkt Bobrowski den Blick von einem Gewässer aus auf die Uferpartien, doch wählt er – für ihn naheliegend – anstelle des Seeufers eine Flusslandschaft. Ab 1929 verbrachte der Gymnasiast im Sommer regelmäßig einige Wochen auf dem Hof der Tante Agatha Fröhlich im litauischen Willkischken, wo er sein Schlafquartier hatte, und bei den Großeltern Fröhlich im benachbarten Motzischken, nahe der Mündung der Jura in die Memel.¹⁸³ Die ländlichen litauischen Dörfer, das friedliche Zusammenleben unterschiedlicher Ethnien und das Erlebnis der naturnahen Memellandschaft prägten ihn dabei – wie aus zahlreichen Gedichten, mehreren Erzählungen und dem Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“, hervorgeht – stark und nachhaltig.

Anders als Rilke benennt Bobrowski im Gedichtstitel das Gewässer nicht mit seinem Eigennamen, sondern er betont die Bewegung, die Fahrt des Schiffs auf einem Fluss, die einen kontinuierlich sich verändernden Standort des lyrischen Du impliziert. Im Vordergrund der ersten drei Strophen steht das Zeichenhafte der vorüberziehenden Landschaft, wobei die architektonischen Elemente – Haus, Turm und goldenes Dach – als Archetypen völlig abstrakt bleiben und trotz der Intensität des Wahrnehmungserlebnisses nicht identifizierbar sind.¹⁸⁴ Die bildhafte Erstarrung des Landschaftsausschnitts, das Ausblenden jeglicher außerästhetischen Wirklichkeit erinnert an Postkarten und touristische Fotografien. Tatsächlich kommt auch den frühen Gedichten Bobrowskis, die er wie eingeklebte Bilder oder Fotos in den Bericht über seine Sommerreise von 1936 eingefügt hat, eine entsprechende Funktion unübersehbar zu.

Auch wenn die lyrischen Gehversuche des Gymnasiasten dem Gedicht „BODENSEE“ des jungen Rilke nicht standhalten können, finden sich doch weitere Parallelen, aber auch grundlegende Unterschiede. In beiden Gedichten tritt das Motiv des Turms auf, bei Rilke im Plural, bei Bobrowski im Singular. Während Rilkes Türme von „seltsamer Art“ sind, wird Bobrowskis Turm von einem goldenen Dach bekrönt. Dieses Adjektiv wiederum bezieht Rilke auf die Dampfer. Das Gold findet bei ihm in den silbernen Gebirgsketten der Alpen am Horizont eine Entsprechung. Das Einzigartige des Landschaftserlebnisses wird also in der Kombination der beiden Edelmetalle fast wie bei einer Ikone betont. Bei Bobrowski indessen bleibt das goldene Dach allein. Das Gold kontras-

182 GWV, 276. Allerdings sind in GW II, 9, die Gedichte „MÄDCHENLIED“ und „VORTAG“ an den Anfang des Bandes gesetzt worden.

183 Chronik, 9 ff.

184 Joachimsthaler (2001), 223.

tiert bei ihm, weit weniger effektiv, mit dem Grün des Hügels, dem Blau des Himmels und dem Weiß der Wolken. Bei Rilke hinterlässt das Bild der weiten Landschaft des Bodensees mit den Schneebergen im Hintergrund ein Gefühl der Sehnsucht, das bei Bobrowski durch ein lyrisches Du erst in Gang gesetzt werden muss.

Rilke hat in seiner Jugend aber auch ein Gedicht über eine Flussfahrt auf der Moldau mit dem Titel „IM SOMMER“ geschrieben, das er 1895 im Gedichtband „Larenopfer“ publiziert hat und dessen zentrales Thema ein Ausflug mit einem kleinen Dampfer von Prag zur pittoresken Kirche von Zlichov bildet. Während sich bei Rilke die Träume eines lyrischen Wir zu „des Himmels Prachtzyane“ emporheben, blühen bei Bobrowski „in weiter Himmelsau“ die Wolken. In Rilkes Gedicht legt der Dampfer an und ermöglicht so ein Besteigen des Hügels und ein Verweilen an der Friedhofsmauer der markanten, kleinen Kirche, während bei Bobrowski das Schiff weiterfährt und so schließlich das Gefühl eines Verlustes auslöst. Auch wenn es offen bleibt, ob und allenfalls inwieweit sich Bobrowski von Rilkes beiden Gedichten „BODENSEE“ und „IM SOMMER“ hat inspirieren lassen, als er seine „FLUSSFAHRT“ schrieb, ist ein grundlegender Einfluss dieses Dichters auf das Frühwerk des Gymnasiasten unverkennbar.

Bobrowskis Gedicht kann in mancher Hinsicht als wegweisend für seine spätere Lyrik betrachtet werden. Die Flusslandschaft wird durch die architektonischen Elemente charakterisiert und zugleich ausgezeichnet. „Das Haus im Grün“ bezieht sich auf das Typische der Landschaft, zu dem auch das grasende Pferd gezählt werden darf. Der Turm und das goldene Dach hingegen betonen die Landschaft in ihrer Vertikalität und der Exklusivität des Edelmetalls Gold, machen sie zu einem „Bild ohn' Maßen“, zu etwas im eigentlichen Wortsinn Herausragendem. Bobrowski beschließt diesen Vers denn auch als einzigen mit einem Ausrufezeichen. Der Unmöglichkeit des Festhaltens des Augenblicks folgt zunächst das Vergessen: „Bald ist dir alles fern/wie niegesehn“. Dann erst konstatiert das lyrische Du den Verlust und die innere Zerrissenheit. Die Sehnsucht hat dazu geführt, dass das Herz am grünen Hügel stehengeblieben ist, währenddem sich das Schiff fortbewegt hat.

Das Motiv der Sehnsucht nach einer Flusslandschaft, aber auch die Thematik von Vergessen und Erinnern finden sich, wenn auch in anderem Zusammenhang, in Bobrowskis späterer Lyrik vielfach wieder. Als vorausweisend sind auch die bildhafte Sprache und die mitunter verkürzte, prädikatlose Syntax zu betrachten. Schließlich nimmt das Gedicht eine Thematik der letzten Lebensjahre vorweg, in denen sich Bobrowski intensiv mit Fragen nach dem Kommen, Bleiben und Gehen beschäftigt hat. Was im Gedicht freilich ausgespart bleibt, sind geschichtliche Aspekte, die in Bobrowskis späterer Lyrik zu Städten, Dörfern und Kulturlandschaften von zentraler Bedeutung sind.

3.1.4 Reichsarbeitsdienst, Militärdienst und die ersten Kriegsjahre

Nachdem ihm im März 1937 das Reifezeugnis ausgehändigt worden war, leistete Bobrowski zwischen April und Oktober 1937 den Pflichtdienst bei der Reichsarbeitsdienstabteilung 10/13 bei Mehlauken,¹⁸⁵ im großen Moosbruch von Labiau, während dem er schwer erkrankte. Im November desselben Jahres begann er den zweijährigen Militärpflichtdienst in der 4. Kompanie der Nachrichtenabteilung 41 in Königsberg-Devau als Funker, der nahtlos in den Einsatz als Wehrmachtssoldat im Zweiten Weltkrieg mündete. Wahrscheinlich besuchte Bobrowski bis Kriegsausbruch einzelne kunsthistorische Vorlesungen oder Übungen, jedoch ohne Immatrikulation.¹⁸⁶

Als Bobrowski am 1. September 1939 als Soldat der deutschen Wehrmacht die Grenze zu Polen überschritt, war er 22 Jahre alt. Er ließ an jenem Tag einen Lebensabschnitt hinter sich zurück, der von der Jugend in Ostpreußen, einer humanistischen Schulbildung in Königsberg, Ferienerinnerungen an das litauische Memelgebiet, aber auch einem erwachenden Interesse an Kunst und Architektur, die er auf Reisen in deutsche Städte kennengelernt hatte, geprägt war. Er hatte zu jenem Zeitpunkt bereits eine Reihe von Gedichten geschrieben, die den Einfluss Rilkes erkennen lassen und denen teilweise die auf den Reisen besuchten Städte und Denkmäler zugrunde liegen. Die Zäsur, die der Krieg in seiner Vita hinterließ, korreliert mit dem Faktum, dass sich aus den ersten beiden Kriegsjahren nur wenige Gedichte erhalten haben. Allerdings ist es nicht so, dass Bobrowski damals seine dichterische Tätigkeit vollständig eingestellt und erst 1941 am Ilmensee in anderer Tonalität und mit anderer Thematik wieder aufgenommen hätte.¹⁸⁷ Vielmehr dürften einzelne frühe Kriegsgedichte vom Polen- und Frankreichfeldzug verloren gegangen sein, oder sie sind als Entwürfe in spätere Gedichte eingeflossen. Dies ist zumindest für das Gedicht

185 Mehlauken, russisch Salessje, heute Oblast Kaliningrad, befindet sich rund sieben Kilometer nordöstlich von Königsberg an der Bahnlinie nach Tilsit.

186 Chronik, 15/16. Es geht dort aus dem Hinweis nicht klar hervor, ob sich der Besuch der Vorlesungen auf die Albertus Universität in Königsberg oder die Universität in Berlin, dem damaligen Wohnort der Eltern, bezieht. Auch wenn Haufe keine Quelle nennt, kann immerhin vermutet werden, dass er sich auf Wolf (1967), 11, abstützt, der Berlin als Studienort benennt und der «kurze Studienurlaube» erwähnt. In den biographischen Notizen über Bobrowski in der Anthologie „das Atelier, Zeitgenössische deutsche Lyrik“ wird hingegen Königsberg als Studienort angegeben. Wagenbach (Hg.) (1963), 174.

187 Joachimsthaler (2001), 238, vermutet, dass Bobrowskis zeitweiliges Verstummen mit dem Auseinanderklaffen der realen, durch das Grauen des Kriegs bestimmten Lebenssituation und den bis zu jenem Zeitpunkt ästhetisch ausgerichteten dichterischen Bestrebungen erklärbar ist.

„GUINES SEPT. 1940“ nachgewiesen, das auf einer früheren Fassung aus dem zweiten Kriegsjahr basiert.¹⁸⁸

Dass sich Bobrowski auch als Wehrmatsangehöriger mit Kunst und Architektur in den besetzten Gebieten auseinandergesetzt hat, geht daraus hervor, dass er sich im September 1939 beeindruckt über die Madonna in Tschenstochau äußerte.¹⁸⁹ Und zudem kann zumindest vermutet werden, dass er, soweit ihm dies möglich war, im Dezember 1940 oder im Januar 1941 während des Aufenthalts in Paris seinen kunst- und kulturgeschichtlichen Interessen nachgegangen ist.¹⁹⁰ Auch ist bekannt, dass er während des Russlandfeldzugs an einer kunstgeschichtlichen Studie über Holzarchitektur arbeitete, von der nichts Schriftliches erhalten blieb.¹⁹¹

Wie Bobrowski am 3. September 1941 in einem Brief an Eltern und Schwester festgehalten hat, stand ihm damals als Wehrmatsangehörigem in Russland „eine große Kunstgeschichte (von Adolf Rosenberg)“ zur Verfügung.¹⁹² Wahrscheinlich handelte es sich um das „Handbuch der Kunstgeschichte“ von 1902, ein umfangreiches Standardwerk jener Zeit mit hunderten von Abbildungen.¹⁹³ Die 646 Seiten umfassende Publikation behandelt trotz ihres Titels, der einen weltumspannenden Betrachtungsansatz suggeriert, schwergewichtig die europäische Malerei, Skulptur und Architektur von den ur- und frühgeschichtlichen Anfängen bis zum 19. Jahrhundert. Schwerpunkte bilden die Antike, die Romanik, die Gotik, die Renaissance und der Barock. Zwar werden in Exkursen die islamische und die indische Kunst gestreift, doch fehlt die gesamte ostasiatische Kultur, und auch die russische Kunst wird nur als Randerscheinung der byzantinischen Architektur gewürdigt; die Ikonenmalerei ist Rosenberg keiner Erwähnung wert. Auch das damals wohl noch zu junge Werk der französischen Impressionisten bleibt im „Handbuch der Kunstgeschichte“ ausgeklammert. Der Holzarchitektur widmet Rosenberg einzig ein Traktat zu den nordeuropäischen Stabkirchen, vernakuläre Holzbauten

188 Dazu Briefe I, 25. Auf., „ein paar Zeilen, die mir gelangen“ verweist Bobrowski zudem in einem Essay, der 1940 entstanden ist und der den Titel „ABSCHIEDSLIED (Bertrich III)“ trägt (GW IV, 258–260).

189 Chronik, 17. Im Brief vom 13.9.1939 findet sich dieser Hinweis nicht (Briefe I, 12/13). Weitere Briefe vom Polenfeldzug sind nicht überliefert. Es bleibt offen, ob Haufe ein weiterer, heute nicht mehr greifbarer Brief vom 16. September 1939 vorlag (dazu Kommentar in Briefe I, 13).

190 Ob das erst viele Jahre nach Kriegsende verfasste Gedicht „ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX“ (GW II, 231/232) im Zusammenhang mit Bobrowskis Aufenthalt während des Kriegs in Paris zusammenhängt, ist indessen fraglich.

191 Chronik, 20.

192 Zitiert nach Chronik, 20 und Briefe I, 31/32.

193 Der deutsche Kunsthistoriker und Publizist Adolf Rosenberg (1850–1906) war Autor zahlreicher Publikationen, sein „Handbuch der Kunstgeschichte“ erfreute sich besonders großer Beliebtheit. Das Buch findet sich in der nachgelassenen Bibliothek nicht.

werden bei ihm nicht behandelt. Hingegen betont er den italienischen, französischen und deutschen Anteil an der Kulturgeschichte Europas.

Es ist nicht bekannt, ob sich Bobrowski eingehend mit der Publikation beschäftigt hat, und es lässt sich auch nicht schlüssig nachweisen, dass er durch die Lektüre des Buchs Einsichten und Anregungen erhalten haben könnte, die in seine Gedichte eingeflossen sind. Bobrowskis Sonett „«DER REUTER»“,¹⁹⁴ das er während des Kriegs geschrieben hat, bezieht sich zwar auf jenen Meisterstich Dürers, der bei Rosenberg unter dem Titel „Ritter, Tod und Teufel“¹⁹⁵ abgebildet ist; Bobrowski hat das graphische Blatt aber ohne Zweifel auch von andern Bildvorlagen her gekannt. Auch wenn sich bei Rosenberg eine Abbildung des Gemäldes „Die Übergabe von Breda“¹⁹⁶ von Diego Velázquez findet, ist angesichts des kleinformatigen Schwarz-Weiß-Drucks eher zu vermuten, dass sich Bobrowski bei der Niederschrift seines Gedichts „KEINER VERDUNKELTE EUCH“¹⁹⁷ auf eine andere Bildwiedergabe abgestützt hat. Weitere in diesem Gedicht erwähnte Gemälde finden sich bei Rosenberg nicht, insbesondere erstaunt es, dass Caspar David Friedrich und sein Werk mit keiner Zeile gewürdigt werden. Diese Mängel scheinen bereits Bobrowski aufgefallen zu sein, denn er bezeichnet das Werk im Brief vom 3. September 1941 an Eltern und Schwester als „reichlich veraltet“.¹⁹⁸

3.2 Der Einfluss des Kunsthistorikers Wilhelm Pinder

3.2.1 Das Studiensemester in Berlin im Winter 1941/1942

Im Dezember 1941 wurde Bobrowski für ein Studiensemester¹⁹⁹ vom Kriegsdienst freigestellt. Am 18. Dezember immatrikulierte er sich an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin mit dem Studienziel „Promotion“ und dem Berufsziel „Museumsbeamter“.²⁰⁰ Er schrieb sich beim Lehrstuhlinhaber Wilhelm Pinder in die vier Wochenstunden umfassende Vorlesung Nr. 906, „Deutsche Kunst der Goethezeit“ ein, zudem belegte er bei Bruno Kroll die Vorlesung Nr. 909

194 GW II, 43.

195 Rosenberg (1902), 390 (Abb. 509). Bobrowski besaß aber auch: Altdorfer, Albrecht (1938), Das Meisterwerk; Serie Malerei. Berlin (Katalog Bukauskaite Nr. 24).

196 Rosenberg (1902), 449 (Abb. 593).

197 GW II, 102–105.

198 Briefe I, 32.

199 Das Semester dauerte vom 3.11.1941 bis zum 28.2.1942. Bobrowski konnte also nur die Vorlesungen und Übungen der zweiten Semesterhälfte besuchen.

200 Chronik, 20. Seine Eltern waren im Hinblick auf das Studium ihrer Kinder noch vor Kriegsausbruch nach Berlin umgezogen. Bobrowski wohnte bei ihnen in Berlin-Friedrichshagen an der Friedrichstraße 91 (Briefe I, 38).

über „Die Hauptmeister der europäischen Skulptur um 1800, im besonderen der deutschen Entwicklung“ und beim Generaldirektor der Berliner Museen, Otto Kummel, die Vorlesung Nr. 911 über die „Geschichte der neueren japanischen Kunst“.²⁰¹ Ferner schrieb er sich in zwei kunstgeschichtliche Übungen ein, eine zur Ikonographie der Barockbaukunst bei Georg Scheia, eine andere zu den „Grundbegriffen plastischer Gestaltung sowie Übungen in zeitgenössischer Bildhauerei mit Einbeschluss von Atelierbesuchen“ bei Bruno Kroll. Und schließlich belegte er bei Rudolf Stumpf den sechs Wochenstunden umfassenden Kurs Nr. 1834 „Zeichnen nach lebendem Aktmodell“.²⁰²

Im Durchschnitt belegten die Studierenden der Berliner Universität während der NS-Zeit je nach Studienrichtung zwischen 18 und 25 Semesterwochenstunden.²⁰³ Bobrowski lag mit 18 Stunden wöchentlich am unteren Ende dieses Bereichs. Allerdings hatte er auch noch Wilhelm Pinders „Kunstgeschichtliches Seminar“ in seinem Studienbuch eingetragen, aber später aus unbekanntem Gründen wieder gestrichen.²⁰⁴

Der in der Zeit des Dritten Reichs sehr bekannte und einflussreiche Kunsthistoriker Wilhelm Pinder galt als charismatische und rhetorisch brillante Persönlichkeit. Wie stark Bobrowski von ihm beeindruckt war, ist aus der nachgelassenen Bibliothek ersichtlich, in der sich sechs Werke Pinders befinden, darunter auch zwei Bücher, die erst nach dem Krieg erschienen sind.²⁰⁵ Bobrowski muss diese also nach seiner Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft erworben haben. Dieses Faktum ist deshalb bemerkenswert, weil Pinder bis Kriegsende an Adolf Hitler und dem Nationalsozialismus festgehalten hat und in der Folge seinen Lehrstuhl verlor.²⁰⁶

1926 stieß Pinder mit der Publikation „Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas“ eine Debatte um die „Ungleichzeitigkeit des

201 Wie das Studienbuch im deutschen Literaturarchiv in Marbach belegt, ist die Aufzählung der besuchten Vorlesungen in Chronik, 20, vollständig (Fiche 17376).

202 Nicht eingeschrieben hat sich Bobrowski in die Vorlesungen über „Italienische Plastik von Niccolò Pisano bis Lorenzo Ghiberti“ (Nr. 907), über die „Geschichte der Stadtbaukunst“ (Nr. 908), über „Die mittelalterliche Kunstgeschichte der Balkanländer“ (Nr. 910), über „Orientteppiche“ (Nr. 912) und über „Masken und Maskenspiele der Naturvölker“ (Nr. 913).

203 Jahr, Schaarschmidt (Hg.) (2005), Band I, 117.

204 Es ist denkbar, dass sich die Veranstaltung für einen Studenten im ersten Semester nicht eignete. Auch ist zu berücksichtigen, dass Bobrowski das Semester verspätet in Angriff nahm und ihm somit für den Besuch des Seminars gewisse Grundlagen gefehlt haben mögen.

205 Es sind dies die folgenden Werke: Bürgerbauten deutscher Vergangenheit, erschienen 1957 (Nr. 286); Deutsche Barockplastik, erschienen 1933 (Nr. 1427); Deutscher Barock – die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts, erschienen 1912 (Nr. 1428); Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik, erschienen 1937 (Nr. 1429); Rembrandts Selbstbildnisse, 1943 (Nr. 1430); Von den Künsten und der Kunst, erschienen 1948 (Nr. 1431). Die Nummern in Klammern verweisen auf das Inventar im Katalog Bukauskaite.

206 Siehe dazu Dilly (1988), 8.

Gleichzeitigen“ an. Er bezog diesen Topos auf das Nebeneinander von historischen Stilentwicklungen und die Abfolge künstlerischer Generationen. Für Pinder war das reine Nebeneinander der Erscheinungen immer Chaos:

Das in ihnen verborgene Nacheinander der Generationen aber ist Rhythmus, noch mehr: Polyphonie.²⁰⁷

Der Soziologe Karl Mannheim, der Pinders Denkansatz als genial ansah, griff teilweise dessen Überlegungen in einem 1928 erschienenen Aufsatz zum „Problem der Generationen“ auf. Ernst Bloch wiederum setzte sich 1932 in der Publikation „Erbschaft dieser Zeit“ aus marxistischer Sicht mit der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, also einer inversen Form von Pinders Topos auseinander.²⁰⁸ Er stellte dem Zeitgeist der Weimarer Republik entsprechend fest:

Nicht alle sind im selben Jetzt da. Sie sind es nur äußerlich dadurch, daß sie heute zu sehen sind. Damit aber leben sie noch nicht mit den andern zugleich.²⁰⁹

Pinders Theorie der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ mag Bobrowskis Geschichtsverständnis beeinflusst haben und mit dafür verantwortlich sein, dass in seiner Dichtung Personen, die zu unterschiedlichen Zeiten gelebt und Ereignisse, die zu unterschiedlichen Zeiten stattgefunden haben, ohne Weiteres gemeinsam und gleichzeitig evoziert werden, beispielsweise im Gedicht „NOWGOROD (Ankunft der Heiligen)“.²¹⁰

Ein weiterer Denkansatz Pinders, der in Bobrowskis Werk Niederschlag gefunden zu haben scheint, besteht in der „Sichtbarmachung des Unsichtbaren“, ein hohes Ideal, das der nationalsozialistische Kunsthistoriker vorab in der germanischen Kunst erfüllt sah.²¹¹ Nach Pinder erkannte insbesondere Rembrandt

das Anderssein, das hinter allem Sichtbaren lebte, es steckte ihm sichtlich in jedem Gegenüber. Dies heißt zugleich, daß er Gefühlsmaler war wie kaum einer vor oder einer nach ihm (nur Grünewald tritt ihm auf gleicher Höhe zur Seite). Gefühle aber sind Erlebnisse des Ichs. Damit griff das Ich auch in jedes fremde Gegenüber. Damit konnte das Ich ebensogut ein offenes Gegenüber werden, wie jedes

207 Pinder (1928), 12.

208 Geyer (2007), 169/170.

209 Bloch, Ernst, (1932), *Erbschaft dieser Zeit*, 104, zitiert nach Geyer (2007), 178.

210 GW I, 158/159.

211 Pinder (1943), 4.

Gegenüber ein verdecktes Ich war. Nämlich Rembrandts darein verkleidetes, ganz vergleichsloses eigenes Gefühl bei allem, was sein schöpferisches Auge durch seine Hand gestaltete. Selbstdarstellung ist Rembrandts Kunst, auch wo sie nicht ihn selber darstellt.²¹²

Pinders Publikation zu den Selbstbildnissen Rembrandts hat Bobrowski nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft zum Gedicht „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“ angeregt.²¹³

Wie nahe Bobrowskis Hochschullehrer Wilhelm Pinder dem nationalsozialistischen Gedankengut schon 1933 stand, geht aus einer Rede hervor, die er im Rahmen der Debatte zum deutschen Expressionismus hielt:

Was gesund und normal ist, das sehen wir an älteren Zeiten! Bis vor fast noch 100 Jahren, bis ans Ende des 18. Jahrhunderts, ja noch bis in die Frühzeit des 19. Jahrhunderts hinein gab es zwar, wie immer, ein Nebeneinander von alternden und aufkommenden Stilen, aber jeder dieser Stile vertrat eine eindeutige Richtung des *Lebens*. Die *Gemeinschaft* prägte diese Stile! Wir aber sind auf dem Weg zu einer neuen Gemeinschaft. Sie wird, sie wird sicher! Aber sie wird erst! Das wird einst der geschichtliche Ruhm des neuen Deutschland und seines Führers sein: einen vierhundertjährigen Ablauf, der mit schweren Verlusten sehr Großes erkaufte hat, in einer gesunden Weise so reguliert zu haben, *daß ein neues Mittelalter* kommen wird! Das war früher kein Ehrentitel – für uns Kunsthistoriker erscheint er wieder als der größte, den man einer Zeit geben könnte.²¹⁴

In diesem kurzen Textausschnitt wird eine ganze Reihe von Klischees nationalsozialistischer Propaganda bedient und in einen kausalen Zusammenhang gestellt: Gesund, normal, neue Gemeinschaft, Ruhm, Deutschland, Führer, neues Mittelalter lauten die Schlüsselbegriffe. Es ist unverkennbar, wie rasch und grundlegend sich Pinder, wie viele andere Kunsthistoriker in Deutschland auch, der politischen Situation nach der Machtübernahme Hitlers angepasst und sich so in den Dienst der Nationalsozialisten gestellt hat. Hinzu kam ab 1935 die Mitarbeit an der weit verbreiteten Reihe „Deutsche Kunst“ mit Reproduktionen bedeutender Bilder und Bauwerke sowie kurzen Kommentaren von deutschen Kunsthistorikern. Bildauswahl und Texte entsprachen in jeder Hinsicht der na-

212 Pinder (1943), 5.

213 Dazu das Unterkapitel 3.2.6.

214 Pinder, Wilhem, Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat, in: Reden aus der Zeit, Leipzig 1934, S. 50, zitiert nach Dilly (1988), 51.

tionalsozialistischen Ideologie, die Klassische Moderne und Werke jüdischer Künstler und Architekten aller Epochen wurden ausgeblendet. Pinder war stolz darauf, dass Hitler die Reihe, in der jährlich 144 reproduzierte Werke erschienen, gleich zweimal abonniert hatte.²¹⁵

Für die Festschrift zum 50. Geburtstag Hitlers im Jahr 1939 haben auch zwei Kunsthistoriker, Wilhelm Pinder und Alfred Stange, Beiträge beigesteuert, die sich – nach der Einschätzung von Nicola Doll in ihrer Analyse zur Kunstgeschichte im Dritten Reich – in den Grundthesen nicht wesentlich unterscheiden.

Beide sehen die Aufgabe der Kunstgeschichte in ihrer Abhängigkeit von der durch die nationalsozialistische Geschichtsschreibung propagierten *Volksgeschichte*. Beide treten für die Erweiterung der Disziplin durch interdisziplinäre Ansätze und für eine verstärkt populärwissenschaftliche Ausrichtung der Kunstgeschichte ein.²¹⁶

Angesichts des Umstandes, dass an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin Lehre und Forschung in der NS-Zeit vom nationalsozialistischen Gedankengut so stark durchdrungen gewesen sind, lässt sich ermesen, in welchem Geiste die kunsthistorischen Vorlesungen und Übungen, welche Bobrowski im Wintersemester 1941/1942 besucht hat, stattgefunden haben. Außerhalb des Lehrbetriebs hingegen traf sich Bobrowski abends mit kritisch zu Hitler eingestellten Kommilitonen in der Zilleklausur.²¹⁷ Ein damaliger Studienkollege, Johannes Uhlmann, erinnert sich in einem Brief vom 30. Dezember 1962 an diese Zeit:

Wir wollten den Krieg beenden und Hitler erledigen und was weiß ich noch alles.²¹⁸

Mit dieser Haltung standen Bobrowski und seine studentischen Freunde indes nicht allein. Es gab gemäß der vom Senat der Humboldt-Universität 2005 in Auftrag gegebenen Aufarbeitung der Verflechtungen in der NS-Zeit an der Berliner Universität:

215 Dilly (1988), 52/53.

216 Doll (2003), 987.

217 In der Charlottenklausur hatten Zille und seine Freunde ihren Stammtisch. Das Lokal wurde später von den Wirtsleuten in Zilleklausur umgetauft. Dazu Kremming (2013), 101.

218 Zitiert nach Chronik, 20.

in den zwölf Jahren des Dritten Reiches genügend Beispiele für Naziaktivisten aber auch für Distanzierte bis hin zu Widerständlern unter den Studenten. Die Mehrheit aber stellten diejenigen, denen es letztlich vor allem darum ging, ihr Studium möglichst bald zu beenden.²¹⁹

Ein unmittelbarer Einfluss des nationalsozialistischen Gedankenguts, dem Bobrowski an der Friedrich-Wilhelm-Universität ausgesetzt war, auf sein lyrisches Werk ist nicht nachweisbar. Auch im Brief, den er am 8. Januar 1942 seinem Freund Franz Anhuth schrieb, ist von der nationalsozialistischen Ideologie seiner Hochschullehrer nicht die Rede, doch schlägt Bobrowski in Bezug auf sein Studium, krankheitshalber ausfallende Lektionen und den administrativen Begleitaufwand einen leicht ironischen Ton an:

Weißt Du, das Studieren mag ja seine netten Seiten haben, aber was ich hier bis jetzt an Papier usw hinter mich gebracht habe, das übersteigt mein russisches Potential um ein Vielfaches.

Ich höre, soweit die Dozenten nicht krank sind (die haben ihre Unterhosen zur Sammlung abgegeben), über Barockbaukunst, Deutsche Kunst der Goethezeit, europäische Plastik um 1800 und neuere japanische Kunst. Dazu Übungen, sodaß ich eigentlich ganz schön besetzt bin. In der nächsten Woche allerdings will ich auf Bücherjagd gehen; ich nehme an, Du willst auch etwas.²²⁰

3.2.2 Wilhelm Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“

Der Titel von Wilhelm Pinders Vorlesung im Wintersemester 1941/1942 räumte dem Dozenten durch den Bezug zu Goethe einen großen Spielraum ein. Auch wenn sich vom Skript nur ein vierseitiges Fragment erhalten zu haben scheint, kann angenommen werden, dass sich Pinder epochenübergreifend der Kunst des Klassizismus und der Romantik angenommen und dabei die kulturellen und historischen Bezüge und Widersprüche zu Literatur, Naturwissenschaft, Philosophie und Religion ausgeleuchtet hat. Dabei dürfte er wohl auch auf die Wurzeln des Klassizismus in der Renaissance und der Antike verwiesen haben. Es darf indessen nicht außer Acht gelassen werden, dass Pinders

219 Jahr, Schaarschmidt (2005), Band I, 135.

220 Briefe I, 37.

Ausführungen – wie seine damaligen Publikationen auch – vom nationalsozialistischen Gedankengut ganz wesentlich beeinflusst gewesen sind. Die Verherrlichung und Heroisierung der deutschen Künstler der Goethezeit im Typoskriptfragment der Vorlesung macht dies deutlich:

Selten, ja nie, hat die deutsche Kunst so klar und bewußt um das gerungen, was gerade ihr Lebenselement gewesen war: den Dienst an der Gemeinschaft. Viele haben sich dabei geopfert. Nur flüchtig ist noch zusammenhängend Großes den widrigen Umständen abgerungen worden. Aber es wird immer ein Ehrentitel mindestens der Gesinnung bleiben, den sich die deutsche Kunst der Goethezeit erworben hat.

Sie stand unter einem Schicksal, das sie nicht geschaffen, sondern ererbt hatte. Man könnte ihr nur dann Vorwürfe machen, wenn sie sich nicht dagegen aufgelehnt hätte. Dies aber hat sie redlich getan. Ob Klassizismus oder Romantik – reiner ist vielleicht nie das Edelste und Beste am Deutschen aufgeleuchtet als in jener schwierigen Zeit Goethes.²²¹

Die Vorlesung zeitigte zwar keine unmittelbare Wirkung auf die Themen der im Krieg verfassten Gedichte Bobrowskis, sie entsprach aber zweifellos mit ihrem interdisziplinären und intermedialen Ansatz auch seinen literarischen Intentionen. In dem aus Distichen bestehenden und zehn unterschiedlich lange Strophen umfassenden Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“²²² das Bobrowski 1947 in Kriegsgefangenschaft geschrieben hat, werden, neben anderen, Werke von Philipp Otto Runge, Friedrich Wasmann, Johann Michael Neder, Wilhelm von Kobell, Franz Krüger, Friedrich Gilly und Caspar David Friedrich erwähnt, die alle zur Goethezeit entstanden sind und über die Wilhelm Pinder referiert haben dürfte.²²³

Auch die im gleichen Jahr verfasste „KLASSIZISTISCHE ODE“ ist in diesem Lichte zu betrachten. Die beiden Gedichte, die sich auf das Schöne und Erhabene in der Kunst und der Architektur besinnen und damit in einem auffälligen Kontrast zur Wirklichkeit des damaligen Lageralltags in Russland stehen, schei-

221 Im Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, wo Pinders Nachlass aufbewahrt wird, befinden sich vier mit Schreibmaschine beschriebene A4-Blätter zum Thema „Deutsche Kunst der Goethezeit“, die nicht datiert sind, bei denen es sich aber um ein Fragment des originalen Vorlesungsskripts handeln könnte. Erhalten haben sich die Seiten 2 bis 5, das Zitat stammt von S. 5 (Nachlass Pinder, Nr. 73).

222 GW II, 102–105.

223 Dazu Unterkapitel 3.2.5.

nen für das Überleben von Bobrowski und seinen Mitgefangenen, denen er seine Verse vortrug, von großer Bedeutung gewesen zu sein, indem sie deren Psyche stützten. In der neunten Strophe und damit genau in der Mitte des Gedichts „KLASSIZISTISCHE ODE“ eingebettet bekennt sich der Dichter zu einem zentralen Credo, das sowohl von Pinders Vorlesung als auch von Winckelmanns Schriften beeinflusst sein könnte:

Das Schöne nämlich, endloser, tiefer ist's
und mehr als wir begreifen; wir schauern oft
und stehn zuweilen an der Grenze
lange und wenden uns wieder schweigend. –²²⁴

Darüber hinaus ist die „KLASSIZISTISCHE ODE“ deshalb bemerkenswert, weil Bobrowski in ihr Wilhelm Pinders Betrachtungsansatz der Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ umkehrt: Während sein Hochschullehrer über die kunstgeschichtliche Entwicklung im letzten Drittel des 18. und dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts referiert hat, einen Zeitraum also, der vom Werk eines Literaten eingegrenzt wird, geht das Gedicht „KLASSIZISTISCHE ODE“ von einer Kunstepoche der Malerei, Bildhauerei und Architektur aus und schließt von ihr auf die gleichzeitigen Möglichkeiten der Dichtung. Zentrales Thema der ersten acht der siebenzehn alkäischen Odenstrophen, die Bobrowski im Herbst 1947 geschrieben und dem damaligen Lagerarzt Dr. Anton Grundmeier gewidmet hat, sind indes die Bezüge zwischen der Antike, der Renaissance und dem Klassizismus.

Wie könnt's geschehen, daß der besondere,
von kühlerem Gefühl überwehte Geist,
der euch, ihr Mauern, ihr gemessnen
Fenster und Treppen, und euch, von Säulen

erhobne Giebel, fügt in die Ordnungen,
die eine Zeit beschlossen, – wie könnt's geschehn,
daß alles dies in eines Verses
Reihung eratmend sich Raum erschüfe?

Der Sprecher sinnt darüber, wie der Geist vergangener Epochen, deren Architektur von Klarheit, Ordnung und einem kühlen Gefühl geprägt ist, letztlich zu einem literarischen Bauplan werden könnte, ein Gedanke, der im Spannungsbogen von Antike, Renaissance und Klassizismus zunächst his-

224 „KLASSIZISTISCHE ODE“, GW II, 116–118, neunte Strophe.

torisch zu verstehen ist, aber durch die im Gedicht mehrmals gestellte Frage „Wie könnt's geschehen?“ auch einen Gegenwartsbezug aufweist und damit Bobrowskis eigene poetologische Absichten mit einschließt.²²⁵

Wenn in der Folge in Bezug auf die griechische und römische Architektur von „ragenden Wänden“ die Rede ist, so erinnert Bobrowskis Rezeption der antiken Ruinen formal an spätere Gedichte über Burgen des Deutschen Ordens. Die baulichen Reste „verrauschter Tage“, aber auch „alter Sprüche endlose Wiederkehr“, also Architektur *und* Dichtung gehören zum „ererbten Besitz“ vergangener Kulturen und Epochen, den es zu wahren gilt und der im immateriellen Sinne die Grundlage für Neues bietet.

Das Ringen um die ideelle Wiederaufnahme von Kulturwerten der Antike und der Renaissance im Klassizismus findet mit der neunten Strophe, die bezüglich der Unauslotbarkeit des Schönen durchaus auch poetologische Aspekte umfasst, einen Abschluss. Mit der zehnten Strophe setzt in der zweiten Hälfte des Gedichts ein neuer Tonfall ein: Ein lyrisches Ich wird eingeführt, das sich an Schlösser, Straßenzeilen und Parkanlagen des Klassizismus erinnert, wobei sich diese Bilder mit Erfahrungen des Hörsinns und des Tastsinns mischen.

Und unterm Fuße hör ich der Fliesen Klang,
der Treppen Anstieg fühl' ich und abends oft
die Balustraden in der Lehnung
suchenden Hüfte und in den Händen

Und schließlich wird der klassizistische Bau, auf dessen Terrasse das lyrische Ich steht und an die Balustradenbrüstung lehnt, in nächtlicher Betrachtung zu einer Traumerscheinung.

Dann strömt sehr prächtig, wie Serenaden sind,
im Dunkel unterm Monde mit strahlenden,
weit offenen Flügeln hin der Bau, so
streng und so frei, – wir erfuhren's nie so!

Der letzte Vers dieser Strophe ist zweideutig, denn er kann sich auf die Einzigartigkeit der Erfahrung beziehen, aber auch darauf verweisen, dass das in der Strophe evozierte Traumhafte nie stattgefunden hat. Das Gedicht scheint sich also am Ende als eine der Sehnsucht entsprungene Phantasie zu erkennen zu geben und endet – unter Berücksichtigung der Umstände seiner

225 Auf den Aspekt des ineinander Übergehens von architektonischen Bildern und poetologischer Aussage in diesem Gedicht hat erstmals Joachimsthaler (2004), 303, Fußnote 12 hingewiesen.

Entstehung in russischer Kriegsgefangenschaft sehr wohl nachvollziehbar – mit einem Memento mori:

Das bleibt zu denken immer. Am Ende steht
auch uns die Nacht, die Worte verweht ein Wind. –

Rund sechs Jahre nach der Niederschrift des Gedichts und mittlerweile unter ganz andern Lebensumständen hielt Bobrowski in einer später durchgestrichenen Bleistiftnotiz fest:

Dr. Grundmeier [...] sagte über meine klassizistische Ode, die würde noch in tausend Jahren schön sein. Inzwischen kommt sie mir auch schon ziemlich tausendjährig vor.²²⁶

Nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft nahm Bobrowski im Herbst 1950 mit den beiden Gedichten „ZU EINER BILDNISZEICHNUNG JULIUS SCHNORRS VON CAROLSFELD“ und „FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF (BLEISTIFTZEICHNUNG)“ die Thematik der Vorlesung Wilhelm Pinders erneut auf.²²⁷ Möglicherweise hat er zudem durch Museumsbesuche in Berlin entsprechende Anregungen erhalten, sicherlich trug auch die 1950 erfolgte Niederschrift der in Kriegsgefangenschaft verfassten Gedichte aus der Erinnerung dazu bei, dass er sich der Graphiken der beiden Nazarener angenommen hat. 1952 schrieb er ein Gedicht über den jung verstorbenen, klassizistischen Baumeister „FRIEDRICH GILLY“²²⁸. Dann aber scheint das Interesse Bobrowskis an der Kunst und Architektur des Klassizismus und der Romantik erloschen zu sein. Erst in den letzten Lebensjahren beschäftigte er sich nochmals im Gedicht „AN RUNGE“²²⁹ mit Gemälden aus der Zeit der Frühromantik.

3.2.3 Das Gedicht „DIE KÜSSENDEN“ und die Verlobung mit Johanna Buddrus während des Studienurlaubs

Sei es unabhängig von Pinders Theorien oder beeinflusst durch sie, ist das inverse Sehen, der Perspektivenwechsel von Subjekt und Objekt immer da, wo Empathie und Emotionen im Vordergrund stehen, zu einem zentralen Thema in Bobrowskis Lyrik geworden. Im roten Ringheft mit der Niederschrift seines frü-

226 GW V, 305.

227 GW II, 169/170 und GW II, 170/171.

228 GW II, 215.

229 GW I, 175.

hen lyrischen Werks hat er unter der Nummer 31 das Gedicht „DIE KÜSSENDEN“²³⁰ mit dem Untertitel „*Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*“ eingetragen.

DIE KÜSSENDEN

Reimschema

Steinbild an einem Haus in Saint Antonin

Wie sich ihre Lippen wieder	a
selig zueinanderfinden,	b
sieht ein Jedes in des Andern	c
Augen, in den tiefen Gründen,	b
fern sein eigen Bild versinken.	d
Es beschließen Augenlider	a
hier die Welt, und für Minuten	e
auf dem stillen Grunde wandern	c
Sprüche hin und Feuersgluten,	e
Eins ins Andre zu ertrinken.	d

Das einstrophige, lediglich zehn Verse umfassende Nachlassgedicht, das die mittelalterliche Bildhauerarbeit eines sich küssenden Liebespaars zum Thema hat, setzt sich aus fünf komplex verschränkten Reimpaaren zusammen. In der Mitte der Strophe besteht eine feine Zäsur, die das Gedicht in zwei Hälften mit je fünf Versen gliedert und so die Zweisamkeit der Liebenden betont. Die beiden Teile sind indes eng miteinander verflochten: Nur je ein Reimpaar findet sich innerhalb jeder Gedichthälfte. Die restlichen drei Verse jeder Hälfte reimen sich mit drei Versen der anderen. Sie bestehen aus vierfüßigen Trochäen und orientieren sich, passend zum Thema des Gedichts, an einem in der Romantik beliebten Versmaß. Das Gedicht umfasst lediglich zwei Sätze, von denen der erste die wechselseitige Spiegelung der Antlitze der Küssenden in den Augen des Gegenübers beschreibt. Wenn im zweiten die Augenlider die Welt beschließen, in deren Zentrum die Liebenden selbst stehen, so kann dies durchaus als Verlöbnis interpretiert werden.

Das Adverb „wieder“ im ersten Vers verweist auf eine frühere Begegnung, und damit auf eine Trennung und ein erneutes Zusammenfinden des Paares, wobei die Zweisamkeit, von deren Intensität das Gedicht handelt, ohne lyrisches Ich, Du oder Wir auskommt. Die Spiegelung des eigenen Antlitzes, das Versinken in den Augen des Gegenübers, wird trotz der objektiven Nähe als „fern“ empfunden. Ist in der ersten Gedichthälfte von den „tiefen Gründen“ der

230 GW II, 15.

Augen der Liebenden, also von einem Plural die Rede, so tritt in der zweiten der gleiche Begriff im Singular auf. Nun ist es ein stiller und gemeinsamer Grund, auf dem Sprüche und Feuersgluten hin- und herwandern.²³¹

Das Gedicht bezieht sich auf eine spätmittelalterliche Plastik an der sogenannten „Maison de l'Amour“ in Saint-Antonin-Noble-Val in Südfrankreich. Da die Darstellung eines Austauschs von Zärtlichkeiten zwischen Mann und Frau im Mittelalter als selten bezeichnet werden kann, ist die Skulptur über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt geworden. In Saint-Antonin-Noble-Val hat sich Bobrowski selbst nie aufgehalten.²³² Das Gedicht kann damit nicht zu jenen gezählt werden, die einen direkten Bezug zum Frankreichfeldzug aufweisen, sondern es ist angesichts des Themas eher im Zusammenhang mit der Liebesbeziehung zu Johanna Buddrus, einer Tochter des Landwirts Michael Buddrus und dessen Frau Adusche, geborene Gudjons, zu betrachten, die Bobrowski während seiner Aufenthalte im litauischen Motzischken kennen- und lieben gelernt hat. Im Januar 1942, während des Studienseesters an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin, verlobte sich Johannes Bobrowski mit Johanna Buddrus, fünfzehn Monate später, anlässlich eines weiteren Kriegerurlaubs im April 1943, heirateten die beiden in Motzischken.²³³

Das Gedicht steht am Anfang einer motivischen Entwicklung in Bobrowskis Lyrik: Aus der gegenseitigen Spiegelung im Gedicht „DIE KÜSSENDEN“ wird bei späteren Gedichten eine Inversion des Sehens, ein Perspektivenwechsel, mitunter ein Zusammenwachsen von Subjekt und Objekt. Im Liebesgedicht „VOGELNEST“²³⁴ von 1963 heißt es nur mehr: „Wir vertauschen/unsere Augen“. Der inhaltliche Zusammenhang des Gedichts mit Bobrowskis Verlobung lässt eine Entstehung Ende 1941 oder Anfang 1942 vermuten.

231 Ein Gegenentwurf zu diesem Liebespaar, das sich in die Augen schaut, kommt in der Erzählung „DE HOMINE PUBLICO TRACTATUS“, GW IV, 135–139, hier 139 vor: „In Allenburg oder auch nicht in Allenburg gab es ein Ehepaar, er schielte, sie schielte, die beiden haben sich im Leben nie gesehen. Sind zusammengeblieben, über die bösen Zeiten vierzehn/achtzehn hinweg, und zusammen gestorben, vierundzwanzig.“

232 Die Zuweisung ist eindeutig. Es handelt sich also nicht um eine Skulptur in der Stadt Saint-Antonin-de-Sommaire, wie Haufe in GW V, 278, vermutet. Auch Chronik, 18, irrt in diesem Punkt.

233 Chronik, 21.

234 GW I, 181.



Abb. 3: Bildhauerarbeit am Türsturz der Maison de l'amour in Saint-Antonin-Noble-Val, Frankreich, 15./16. Jh., historische Aufnahme von 1890. Fotograf unbekannt.

3.2.4 Dürers Meisterstich und die nationalsozialistische Propaganda

Sieht man von Bobrowskis Gedichten zur Stadt Nowgorod ab, so sind in den Kriegsjahren nur wenige Gedichte entstanden, die Werke der bildenden Kunst zum Thema haben. Zu ihnen zählt nebst dem Gedicht „DIE KÜSSENDEN“²³⁵ das Sonett „«DER REUTER»“²³⁶ ein nicht datiertes Nachlassgedicht, das aufgrund des Schriftbildes der Zeit um 1944 zugeordnet werden kann.²³⁷ Bobrowski befand sich damals mit der deutschen Wehrmacht auf dem Rückzug, möglicherweise in Bad Oger oder dem Raum Riga. Wahrscheinlich kannte er Ina Seidels 1937 publizierte Gedicht zu Dürers „Melancholie“²³⁸.

235 GW II, 15.

236 GW II, 43.

237 GW V, 286. Angesichts des Umstandes, dass der Stich auch bei Rosenberg (1902), 390, (Abb. 509) wiedergegeben wird, stellt sich die Frage nach einer früheren Datierung, da das „Handbuch der Kunstgeschichte“ Bobrowski im Herbst 1941 zur Verfügung stand. Allerdings dürfte er den im Dritten Reich sehr bekannten und beliebten Kupferstich auch von anderen Reproduktionen her gekannt haben.

238 Wohl in Anspielung auf jenes Gedicht schrieb er seiner Mentorin in einem Brief vom 16. September 1944: „Einen kleinen Schreibtisch hab ich, darüber, aus einer Zeitung, die Melancholie“ (Briefe I, 106–108).

«DER REUTER»

Reimschema

ein Kupferstich von Albrecht Dürer

Hoch das Visier! Durch Felsenschlülfe	a
geht jeder Weg jedwedem Tag,	b
und stündlich stehen Totengrüfte	a
geöffnet. Unterm Hufeschlag	b
des Rosses steigen Moderdüfte.	a
Doch sicher geht's, solange ich wag	b
zu reiten! Stürben auch die Lüfte	a
vom Anhauch deiner Nähe, sag,	b
Tod, der zu meiner Rechten hebt	c
das Stundenglas empor, soll Schmerz	d
ich zeigen, Schmerz, der mich vergräbt	c
in andres Dasein, fernenwärts,	d
Höll, Himmel, wo ich nie gelebt? –	c
Ich halt ein' feste Burg: das Herz!	d

Auch ohne den kursiv gesetzten Hinweis geht allein aus dem Titel „«DER REUTER»“ klar hervor, dass das Sonett den berühmten, auch unter dem Namen „Ritter, Tod und Teufel“ bekannten Meisterstich Albrecht Dürers thematisiert, welcher 1514 datiert ist. Das Bildgedicht hat keinen beschreibenden Charakter, vielmehr steht in seinem Zentrum ein innerer Monolog des Ritters, der sich mit einer existentiellen Frage an den personifizierten Tod mit dem erhobenen Stundenglas wendet, allerdings ohne dass dieser antworten würde. Die Gedichtstruktur ist also dialogisch ausgelegt, entpuppt sich dann aber als monologisch. Denn der Ritter gibt im letzten Vers „Ich halt ein' feste Burg: das Herz!“ die Antwort gleich selbst, welche auf Martin Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ anspielt. Luther war ein Zeitgenosse Dürers, der in Bobrowskis Gedicht zitierte Choral ist 1528, also vierzehn Jahre nach Dürers Kupferstich entstanden. Keine Erwähnung findet im Gedicht der Teufel, und auch die auf dem Stich mit symbolischer Bedeutung aufgeladenen Tiere, der Hund und die Eidechse, werden nicht genannt. Wie stark und ausschließlich sich Bobrowskis Sonett an der Identität des durch eine Schlucht reitenden Ritters orientiert, zeigt sich an der Formulierung „Tod, der zu meiner Rechten hebt/das Stundenglas empor“, die in der direkten Rede korrekt ist, obschon aus der Sicht des Bildbetrachters der Tod links des Ritters erscheint.

In den beiden kreuzgereimten Quartetten wird unterschieden zwischen den Endreimen der ungeraden Verszeilen (Felsenschlülfe, Totengrülfe, Moderdüfte, Lüfte), die sich auf das Verderben beziehen, und jenen der geraden, die mit dem Leben im Zusammenhang stehen (Tag, Hufeschlag, ich wag, sag). In dieser Welt voller Lebensgefahr fühlt sich der Ritter sicher, solange er zu reiten wagt. Mit dem Erwägen der Möglichkeit indes, dass auch die Lüfte durch den Anhauch des Todes sterben könnten,²³⁹ stellt sich ihm eine Frage, die zunächst als Plattitüde erscheinen mag. Sollte er Schmerz zeigen, der ihn in den Himmel oder die Hölle führen würde, wo er nie gelebt hat? Bemerkenswert an dieser Formulierung in den Terzetten ist der Kausalzusammenhang zwischen dem Ausdruck des Schmerzes und der auf diese Regung folgenden Überführung in ein Totenreich. Es ist, als ob der personifizierte Tod, an den die Frage gerichtet ist, gar keinen Einfluss auf das Sterben hätte, sondern dass es einzig und allein vom Verhalten des Ritters selbst abhängen würde, ob er weiterlebte.

Da das Gedicht mitten im Grauen des Zweiten Weltkriegs entstanden ist, liegt der Schluss nahe, dass Bobrowski auch seiner eigenen damaligen Befindlichkeit als Wehrmichtsangehöriger Ausdruck verliehen haben mag. Die Beliebtheit des Stichs war zur Zeit des Nationalsozialismus groß und seine Bekanntheit in der Bevölkerung wurde durch entsprechende Propaganda noch verstärkt. Von den Meisterstichen Dürers schätzte Hitler den „Reuter“, den er anlässlich eines Parteitages von der Stadt Nürnberg geschenkt erhalten hatte, am höchsten.²⁴⁰

Der nationalsozialistische Kunsthistoriker Hubert Schrade, der ab 1940 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg innehatte, als auch sein berühmter Vorgänger Erwin Panowsky, der nach der Machtübernahme Hitlers in die Vereinigten Staaten ausgewandert war und ab 1935 am Institute for Advanced Study in Princeton lehrte, interpretierten 1942 und 1943 Dürers Kupferstich „Der Reuter“ in höchst unterschiedlicher Weise.²⁴¹ Während Schrade Dürers Werk als reale und gleichzeitig an den aktuellen Krieg erinnernde Begebenheit interpretiert und sich dabei des Vokabulars nationalsozialistischer Propaganda bedient, stellt es Panowsky nüchtern in einen historischen Kontext. Ihm scheinen auf diesem Stich

239 Mit diesem schwer deutbaren Bild hat Bobrowski womöglich die Bedrohung durch Giftgas gemeint, das im Ersten Weltkrieg eingesetzt worden ist und das auch im Zweiten Weltkrieg ein latentes Gefahrenpotential bildete.

240 Dilly (1988), 75.

241 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 203, erste Edition, Princeton 1943. Hubert Schrade, *Ritter, Tod und Teufel in: Das Werk des Künstlers II*, 1942, S. 281. Zitiert nach Dilly (1988), 74–75.

die Feinde des Menschen nicht real zu sein. Es sind keine Gegner, die besiegt werden sollen, sondern in der Tat Spuk- und Gespenstererscheinungen, die nicht beachtet werden sollen. Der Reiter reitet an ihnen vorbei, als wären sie nicht da [...].²⁴²

Panowsky sieht in dem Blatt ein Sinnbild für „das Leben des Christen in der praktischen Welt der Entscheidung“. Schrade hingegen schlägt einen pathetischen, die Kriegssituation Deutschlands evozierenden Grundton an:

Vergeblich spähen wir nach einer einzigen, kräftig geästeten Wurzel, nach einem Fleck fruchtbaren und gesunden Erdbodens: überall Staub, Sand, Erstarrung, Verschmachten. Da möchte sich ein trostlos Vereinsamter kein besseres Symbol wählen können als den Ritter mit Tod und Teufel, wie ihn Dürer gezeichnet hat, den geharnischten Ritter mit dem erzenen, harten Blicke, der seinen Schreckensweg, unbeirrt durch seine grausamen Gefährten, und doch hoffnungslos, allein mit Roß und Hund zu nehmen weiß.²⁴³

Bobrowski dürfte, als er das Gedicht „DER REUTER“ schrieb, weder die eine noch die andere Interpretation von Dürers Kupferstich gekannt haben. Die beiden unterschiedlichen Deutungsansätze zeigen gleichwohl das Spannungsfeld auf, in dem sich Bobrowski mit seinem Gedicht zu diesem Bildmotiv bewegte. Hingegen mag ihm Wilhelm Waetzolds Standardwerk „Dürer und seine Zeit“ von 1935 bekannt gewesen sein. Bereits in der Einleitung bezieht sich Waetzold auf Goethe und damit auf die Grundthematik von Wilhelm Pinders Vorlesung im Wintersemester 1941/1942:

Wir müssen wieder nach dem lebendigen Dürer fragen. Über seine „männliche“ Gestalt, die des jungen Goethe feuriges Auge so unverstellt gesehen hatte, haben sich gelagert die Schichten der wechselnden Dürerauffassungen des 19. Jahrhunderts: das romantische, das biedermeierische, das bürgerliche, das historisch-kritische Dürerbild.²⁴⁴

242 Erwin Panofsky, *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*, München 1977, S. 203. Zitiert nach Dilly (1988), 74.

243 Hubert Schrade, *Ritter Tod und Teufel in: Das Werk des Künstlers II*, 1942, S. 281. Zitiert nach Dilly (1988), 75.

244 Waetzold (1935), 9.

Es ist also durchaus denkbar, dass Bobrowski durch Wilhelm Pinder für das Werk Dürers und dessen Rezeptionsgeschichte²⁴⁵ sensibilisiert worden ist. Zwar findet sich Waetzolds „Dürer und seine Zeit“ in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek nicht, doch erscheint es keineswegs abwegig, dass er diese Publikation gekannt haben könnte. Denn der Bezug zwischen Luther und Dürer in Bobrowskis Gedicht wird bereits bei Waetzold thematisiert:

Die beiden größten Deutschen ihrer Zeit haben sich niemals ins Auge gesehen. Aber die Bahnen ihres Genius haben sich im geistigen Raume gekreuzt.²⁴⁶

Und zu Dürers bekanntem Meisterstich „Der Reuter“, in dem er ein „Sinnbild für die kämpferische Ethik der Lutherzeit“ sah, hielt er fest:

Von Dürers Gestimmtheit für das lutherische Erlebnis, von seiner seelischen Aufgeschlossenheit für den Sieg der Reformation hatte schon der Stich „Ritter, Tod und Teufel“ Zeugnis abgelegt.²⁴⁷

Der Ritter in Bobrowskis Gedicht vermag nur den Teufel, nicht aber den Tod zu ignorieren. Dennoch erliegt er ihm letztlich nicht, weil er sich im Sinne Luthers rechtzeitig auf sich selbst, sein Herz und damit seinen Mut und seinen Glauben besinnt und sich so für das Leben entscheidet.

3.2.5 Das in Kriegsgefangenschaft geschriebene Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“

Am 8. Mai 1945, dem Tag der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands, geriet Bobrowski in sowjetische Kriegsgefangenschaft und traf Anfang Juni mit 2000 ehemaligen deutschen Soldaten in Novoschatinsk im Gebiet Rostow im Donezbecken ein. Das Lager, in das er eingewiesen wurde, bestand aus etwa tausend Lehmhütten. Einer anfänglichen Arbeit unter Tag im Kohlenbergwerk folgte nach einem Aufenthalt im Lazarett ein Einsatz als Verladearbeiter. Äußere kunst- und architekturhistorische Anregungen dürfte Bobrowski an diesem Ort keine empfangen haben. Aber er engagierte sich kulturell, indem er an der deutschsprachigen Lagerwandzeitung mitarbeitete, als Mitglied der

245 Die komplexe Rezeptionsgeschichte des Stichts analysiert ausführlich Schwerte (1962), 243–278.

246 Waetzold (1935), 234.

247 A. a. O., 242.

Kulturbrigade Lesungen veranstaltete und mit Kollegen Theaterstücke inszenierte. Diese die Psyche stützende Tätigkeit war für ihn und seine Mithäftlinge von nicht zu unterschätzender Bedeutung.²⁴⁸

Über die ersten Jahre der Kriegsgefangenschaft gibt ein autobiographischer Text, den Bobrowski nach seiner Entlassung geschrieben hat, detailliert Auskunft.²⁴⁹ Rund vierzig Gedichte, die in jenen Jahren entstanden sind, hat er nach seiner Rückkehr nach Berlin aus dem Gedächtnis niedergeschrieben. Nicht erhalten ist eine Art kleine Kunstgeschichte, die er zwischen 1946 und 1948 auf winzige Papierfetzen notiert und mit Zeichnungen versehen hat.²⁵⁰ Im Februar 1947 entstand das Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“,²⁵¹ das zu den bedeutendsten dieses Lebensabschnitts zählt. Das in Distichen und damit in einem antiken Versmaß verfasste Gedicht gehört – wenn man von den Gedichtzyklen absieht – zu den längsten in Bobrowskis lyrischem Werk. Gegenstand der zehn Strophen mit insgesamt 108 Versen ist ein Bilderreigen bedeutender Kunstwerke, der nachts in schlaflosen Nächten und am Tag in ruhigen Momenten vor dem inneren Auge eines lyrischen Ich vorbeizieht. Die Gemälde erfahren in der ersten Strophe eine Personifizierung. Sie kommen langsam heran und setzen sich, wie um sich auszuruhen, nah zum lyrischen Ich, in dem Bobrowski selbst erkannt werden kann. Dabei sind sie, wie der ehemalige Wehrmachtssoldat auch, von „unendlicher Wanderschaft müd“.

Von diesen Bildern, die, wie das lyrische Ich betont, „einst ich geliebt“, treten zunächst nur die drei Grundfarben Blau, Rot und Grün hervor, die sich dann zu Bildstrukturen verdichten. Die Gemälde stehen erst schweigend im Kreise, bevor eines „drängenden, klopfenden Bluts“ aus der Reihe tritt. Die Personifizierung dieser Bildtafel, die gleichsam zu einem Wesen mit schlagendem Herzen wird, erfährt an dieser Gedichtstelle am Ende der ersten Strophe ihren Höhepunkt. Wie bei einer Ikone wird das Porträt des jungen Pfalzgrafen Philipp, das Hans Baldung 1517²⁵² gemalt hat, zum Dargestellten selbst. Der Pfalzgraf, „ein junger Mensch einer sich tief von/Grund auf verwandelnden Zeit [...]“, war, als das Gemälde kurz vor der Reformation²⁵³ entstand, vierzehn Jahre alt. Bobrowski charakterisiert Philipp, den jüngeren Bruder des Pfalzgrafen und späteren Kurfürsten Ottheinrich in der zweiten Strophe als „Kind, dennoch bewußt seines Rangs.“ Das Bild befindet sich in der Alten Pinakothek in München und Bobrowski dürfte es anlässlich der Städtereise nach Süddeutschland, die

248 Chronik, 24/25.

249 GW IV, 264–317.

250 Chronik, 26.

251 GW II, 102–105.

252 Hans Baldung hat das Werk also genau fünf Jahrhunderte vor Bobrowskis Geburt gemalt.

253 1517, im Jahr der Entstehung des Porträts, schlug – der Legende nach – Martin Luther seine 95 Thesen an die Türe der Schlosskirche zu Wittenberg.

er im Sommer 1932 zusammen mit seinem Vater unternommen hat, gesehen haben.

Das Gleiche gilt für die Alexanderschlacht von Albrecht Altdorfer, ein 1528/1529 entstandenes Gemälde, welches das Schlachtgetümmel zwischen dem Heer Alexanders des Großen und den zahlenmäßig überlegenen Truppen des Perserkönigs Darius bei Arbela um 331 vor Chr. darstellt. Diesem Hauptwerk der Alten Pinakothek widmet Bobrowski die dritte Strophe des Gedichts „KEINER VERDUNKELTE EUCH“. Die unübersehbare Anzahl der auf dem Gemälde klein, aber detailreich dargestellten Krieger scheint ihn zur Formulierung „ein kostbares Heer kämpfender Zwerge“ verleitet zu haben. Die Rüstungen und das Kriegsgerät stammen aus der Zeit, als das Tafelbild gemalt wurde, die Architektur ist mittelalterlich: Das Gemälde zeigt zwar eine antike Schlacht, es steht aber auch für die damalige kriegerische Auseinandersetzung zwischen dem Abendland und den nach Westen vorstoßenden osmanischen Truppen. Bobrowski trägt diesem Umstand Rechnung und setzt den antiken griechischen Herrscher mit dem 1519 verstorbenen Kaiser des Heiligen Römischen Reichs Maximilian I. gleich. Auftraggeber des Werks war allerdings Herzog Wilhelm IV. von Bayern. Über die Umstände der Schlacht gibt eine gemalte, lateinische Schrifttafel am oberen Bildrand Auskunft, auf die auch Bobrowski im Gedicht hinweist.

Der Übergang zur vierten Strophe, die sich auf das Gemälde „Die Übergabe von Breda“ des spanischen Malers Diego Velázquez bezieht, erfolgt mitten im Pentameter des letzten Verses der dritten Strophe, wodurch die beiden Themenbereiche Krieg und Kapitulation miteinander zu verschmelzen scheinen. Im Gegensatz zu den Bildern des Pfalzgrafen Philipp und der Alexanderschlacht hat Bobrowski das um 1635 entstandene Gemälde nicht selbst gesehen, da es sich im Museo del Prado in Madrid befindet.²⁵⁴ Die edle Gesinnung Ambrosio Spinolas, des Siegers der Belagerung von Breda im achtzigjährigen Krieg, kommentiert Bobrowski mit den Versen

[...] die ritterlich-noble
Geste, mit der hier ein Mensch dem Unterlegenen, dem
Feind nicht, dem Gegner vielmehr der Unterwerfung Beschwernis
leichter, erträglicher macht – edelstes Bild, das ich weiß!

254 Das Gemälde hat indessen Rosenberg, allerdings nur in einer Schwarz-Weiß-Aufnahme, in seinem „Handbuch der Kunstgeschichte“ von 1902 abgebildet (Rosenberg 449, Abb. 593). Bobrowski stand dieses Standardwerk im Herbst 1941 zur Verfügung. Dass er das Gemälde auch von andern Bildvorlagen her gekannt hat, kann zwar angenommen werden, ist aber nicht belegt.

Die drei kunsthistorisch hoch bedeutenden Werke sind in chronologischer Reihenfolge ihres Entstehens in das Gedicht eingefügt worden. Sie bilanzieren mit ihren Themen der Jugend, des Krieges und der Kapitulation in geraffter Form Bobrowskis Vita zu jenem Zeitpunkt.²⁵⁵ Zum dritten Mal nach den Gedichten „DIE KÜSSENDEN, *Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*“²⁵⁶ und „DER REUTER« *ein Kupferstich von Albrecht Dürer*“²⁵⁷ dürften in seinem lyrischen Werk also die narrativen Bildausdeutungen auf seine eigene Lebenssituation anspielen, ohne dass diese allerdings – wie in späteren Gedichten – die Schuldfrage an Krieg, millionenfachem Tod und sinnloser Zerstörung berücksichtigen würden. Vielmehr scheint in den Versen zu Velázquez' Gemälde eine leise Klage über die Lebensumstände als Kriegsgefangener anzuklingen.

In der nachfolgenden fünften Strophe wechselt das Gedicht über zu Bildern des 19. Jahrhunderts. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil Bobrowski das gesamte 18. Jahrhundert, dessen Literaten und Philosophen er hoch geschätzt hat, überspringt und sich direkt zwei Werken der Romantik zuwendet, über die Wilhelm Pinder im Winter 1941/1942 referiert haben dürfte: Die „Hülsenbeckschen Kinder“ des frühromantischen Malers Philipp Otto Runge sind 1805 entstanden, das Gemälde dreier nur wenige Jahre älterer Kinder hat Friedrich Wasmann 1840 geschaffen. Die Strophe endet mit einer grundlegenden Betrachtung jener Epoche; dabei wird die Begrifflichkeit „romantisch“ als Zauberwort bezeichnet.

Die Bildtafeln, die anschließend in rascher Folge in der sechsten Strophe aufgezählt werden, stammen von sechs verschiedenen, im 19. Jahrhundert²⁵⁸ aktiven Malern: Johann Michael Neder, Wilhelm von Kobell, Franz Krüger, Friedrich Gilly und insbesondere Caspar David Friedrich, von dem Bobrowski gleich drei Gemälde benennt.²⁵⁹ Über alle diese Künstler und ihr Werk hat wohl Wilhelm Pinder im Rahmen seiner Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ referiert, hingegen ist nicht verbürgt, dass sie Bobrowski in seiner Jugend oder während des Studiensemesters im Original gesehen haben könnte.

Die siebte Strophe ist insofern von besonderer Bedeutung, als dass Bobrowski in diesen acht Gedichtzeilen keine Maler und deren Werke erwähnt, sondern sich grundsätzlich zur Ästhetik der Kunst und dem Gefühl inneren Glücks, das diese auszulösen vermag, äußert. Das Adjektiv „schön“ findet sich in den ersten zwei Distichen dreimal. Die Strophe endet mit dem Herbeirufen der letz-

255 Dazu auch Degen (2004), 116/117.

256 GW II, 15.

257 GW II, 43.

258 Einzig Friedrich Gillys Denkmal für Friedrich den Großen ist schon 1796 und damit kurz vor der Jahrhundertwende entstanden. Gilly starb im Jahr 1800.

259 Die detaillierten Zuschreibungen finden sich in den Erläuterungen, GW V, 301/302.

ten Bilder, mit denen der Dichter die Werke der französischen Impressionisten meint, und der Feststellung „Seht doch, ich bebe ja nicht.“

Ähnlich wie die erste, so kreist auch die achte Strophe zunächst um die Fülle der Farben, hat dann der Erde „[...] Geheimnis und ihr/unerschöpflich sich wandelndes Wesen [...]“ zum Thema, das sich in den Bildern der impressionistischen Maler manifestiert, bevor drei Gemälde konkret benannt werden, Claude Monets sommerliches Kornfeld²⁶⁰ und zwei Gemälde von Auguste Renoir, „Die Tanzende“ und „Das Ehepaar Sisley“. Ob Bobrowski das Bild der beiden Eheleute, die der Maler in einer zärtlichen Geste gegenseitiger Zuneigung festhielt, im Original in Köln während seiner Sommerreise 1936 gesehen hat, ist ungewiss, denn der Besuch des Wallraff-Richartz-Museums wird in seinen Reiseaufzeichnungen nicht erwähnt.²⁶¹

Die achte Strophe ist dem Postimpressionisten und Wegbereiter des Expressionismus Paul Gauguin gewidmet. Vier seiner Bilder stehen als die jüngsten des Reigens am Ende des Gedichts, gleichzeitig evozieren sie mit ihrer intensiven Farbigkeit sowie den südlichen und exotischen Motiven Hoffnungen und Sehnsüchte: „Bunt seid ihr angetan, durchglüht von der Sonne des Mittags. / Wind geht durch euere Welt, spürbar im Laub und im Haar.“ Es fällt auf, dass unter den Gemälden die Moderne fehlt, dass beispielsweise Bilder von Franz Marc, die neben der Farbenpalette Gauguins durchaus bestehen könnten, nicht erwähnt werden. Das ist deshalb erstaunlich, weil Bobrowski, wie aus den tagebuchartigen Reiseerinnerungen hervorgeht, in seiner Jugend das Werk von Marc sehr geschätzt hat.

Das Gedicht endet mit sechs Versen, die nach der Erleuchtung durch die Bilder und der Freude an ihrer Schönheit von der Rückkehr ins Dunkel handeln.

Wer mißt die Zeiten der Freude! Der Schmerz, aus der Fülle ins Dunkel
wieder zu tauchen, der wild nagende, hat er Gewicht?
Wohl, aber würde die Schönheit geringer, weil jahrelang unter
Tränen ihr Loblied empor stieg aus verwüsteter Zeit?
Keiner verdunkelte dich. Das Dunkelste, längst ist's erlitten.
Schönheit, zum Opfer sind dir Tränen so wert wie das Lied.

Bobrowski greift im zweitletzten Vers des Gedichts dessen Titel in leicht veränderter Diktion auf und führt gleichzeitig ein lyrisches Du ein, von dem zunächst

260 Nach Haufe, GW V, 302, bezieht sich die Gedichtsstelle auf Claude Monets „Dame mit Sonnenschirm“ in der ersten oder zweiten Fassung.

261 Das Museum wurde 1936/1937 durch den Architekten Heinrich Bartmann umgebaut und konnte möglicherweise während Bobrowskis kurzem Aufenthalt in Köln nicht oder nur eingeschränkt besucht werden.

nicht in aller Klarheit hervorgeht, auf wen oder was es sich bezieht. Erst aus der nachfolgenden, letzten Gedichtzeile, in der die Schönheit angerufen wird, kann geschlossen werden, dass mit der Feststellung „Keiner verdunkelte dich“ nun nicht mehr einzelne Werke der Kunstgeschichte, sondern die Schönheit ganz generell gemeint ist. Der autobiographische Bezug des Gedichts geht aus dem Satz „Das Dunkelste, längst ist's erlitten“ noch einmal deutlich hervor, indem die Befindlichkeit des Kriegsgefangenen evoziert wird, der zwar, nachdem er sich die Meisterwerke der Malerei ins Gedächtnis gerufen hat, unter Schmerzen ins Dunkel des Lageralltags taucht, sich dabei aber bewusst ist, dass das Finsterste – das Grauen des Krieges – weit hinter ihm liegt.

Das Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“ nimmt eine Sonderstellung in Bobrowskis frühem lyrischen Werk ein, indem es in zuvor nicht gekannter Weise die äußere und innere Schönheit bedeutender Werke der Malerei zum Thema hat. Zwar loten auch die Gedichte über die Bildhauerarbeit zweier Küssenden an der „Maison de l'amour“ in Saint-Antonin-Noble-Val²⁶² und über Dürers Meisterstich des einsamen Ritters, der unterwegs auf Tod und Teufel trifft²⁶³, den Gehalt der Darstellungen aus, und setzen sie in einen Bezug zur eigenen Biographie, neu ist aber die Ehrfurcht vor dem Sublimen, das Erkennen des Schönen sowohl in der Darstellung als auch im Sinn der Bilder. Dieser veränderte Blick auf die Werke der bildenden Kunst findet am ehesten eine Entsprechung im Gedicht „KLASSIZISTISCHE ODE“²⁶⁴ das Bobrowski im Herbst 1947, also rund acht Monate nach dem Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“, geschrieben hat.

3.2.6 Kritische Auseinandersetzung mit Pinders Publikation zu Rembrandts Selbstporträts

1951, im zweiten Jahr nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft, hat Bobrowski das Gedicht „REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)“²⁶⁵ geschrieben. Es besteht aus drei mit römischen Ziffern nummerierten Sonetten, die mit

- I. 1635, Wien Liechtenstein-Galerie
- II. 1648, Radierung
- III. 1668, Köln Wallraf-Richartz-Museum

262 „DIE KÜSSENDEN (Steinbild an einem Haus in Saint Antonin)“, GW II, 15.

263 „«DER REUTER», ein Kupferstich von Albrecht Dürer“, GW II, 43.

264 GW II, 116–118.

265 GW II, 190–192.

überschrieben sind. Bobrowski vereinheitlicht durch die gemeinsame lyrische Form die drei Darstellungen trotz ihrer unterschiedlichen Techniken, Formate, Entstehungszeiten und den aktuellen Standorten zu einer Reihe, die der gerafften Vita des gefeierten Malers entspricht. Dabei unterscheiden sich die Reimschemen der drei Gedichte lediglich durch leichte Variationen. Rembrandt hat zeitlebens zahlreiche Selbstporträts geschaffen, von denen die beiden von Bobrowski ausgewählten Ölgemälde zu den bekanntesten gehören. Das erste zeigt den jungen Malerfürsten in stolzer Haltung und nobler Kleidung mit auffallenden Straußenfedern am Hut, das zweite stellt in warmem Kolorit – lächelnd zwar, aber mit Müdigkeit und Trauer um die Augen – den gealterten Maler, einen Greis kurz vor seinem Tod dar. Auch die Radierung von 1648, die einen forschend und zugleich nachdenklich blickenden Rembrandt mit breitkrepfigem Hut an einem Tisch sitzend wiedergibt, ist von hoher Bedeutung wegen ihrem Entstehungsdatum am Ende des Dreißigjährigen Kriegs. Stellt man die drei Werke in eine Reihe, fällt die unterschiedliche Kopfhaltung des Dargestellten auf, der nur auf der Radierung in unbeschönigter Frontalität wiedergegeben wird, als junger Mann indessen den Kopf zukunftsgerichtet nach halbrechts wendet, im Alter aber nach links ins Bild schreitet und sich dem Betrachter leicht zugewandt hat.

In den Selbstporträts widerspiegelt sich nicht bloß der Künstler, sondern auch die Zeit, in der die Bilder entstanden sind. Indem Bobrowski in seinen Sonetten den Maler in der Ich-Form scheinbar mit seinen Zeitgenossen, letztlich aber mit seinem Spiegelbild während des Malprozesses sprechen lässt, ruft er die Epoche des 17. Jahrhunderts wach und versetzt den das Gedicht Lesenden in diese Zeit zurück.²⁶⁶ Wie schon das Gedicht „DER REUTER“, so haben auch die drei Sonette über Rembrandts Selbstporträts keinen deskriptiven Charakter, sondern sind Monologe des Dargestellten.

Es besteht kein Zweifel, dass Bobrowski durch eine Publikation seines Hochschullehrers Wilhelm Pinder zu dem Gedicht angeregt worden ist. 1943 veröffentlichte Pinder in der Reihe der „Blauen Bücher“ eine Studie zu Rembrandts Selbstbildnissen. Bobrowski muss dieses Werk, in dem alle drei im Gedicht erwähnten Selbstporträts abgebildet sind, entweder noch während des Kriegs oder nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft erworben resp. geschenkt bekommen haben.²⁶⁷

266 Degen (2004), 350, erkennt im Charakter der Bilder eine Zeitschwelle, die dadurch betont wird, „daß jedem Sonett das Entstehungsjahr (Vergangenheit) und der aktuelle Aufbewahrungsort (Gegenwart) des Bildes voransteht“.

267 Pinder (1943), 55, 74, 107. Der Band findet sich in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek. Katalog Bukauskaite Nr. 1430, S. 524.



Abb. 4: Selbstbildnis mit Straußenfedern, 1635, Öl auf Holz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.



Abb. 5: Radierung, 1648.



Abb. 6: Altersselbstbildnis, 1663, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.

Drei Selbstporträts von Rembrandt aus unterschiedlichen Lebensphasen des Meisters. Alle drei Abbildungen stammen aus Wilhelm Pinder, „Rembrandts Selbstbildnisse“ (Die blauen Bücher), Königstein im Taunus & Leipzig, 1943.

Zu dieser Publikation, die 95 Reproduktionen²⁶⁸ von Rembrandts Selbstbildnissen und deren Analyse umfasst, hält Pinder im Hinblick auf die Einzigartigkeit des behandelten Gegenstandes einleitend fest:

Die Selbstbildnisse Rembrandts – mit diesen Worten ist etwas genannt, das auf der ganzen Welt sich nur ein einziges Mal ereignet hat. Es bedeutet nicht nur Krönung und höchsten Fall einer Bildgattung, sondern auch noch etwas, wovon es überhaupt nur diesen e i n e n Fall gibt: die vollständige Selbstbiographie in sichtbar gestalteter Form, die einzige der Menschheit.²⁶⁹

Das erste von Bobrowskis Sonetten über Rembrandts Selbstbildnisse hat ein Gemälde zum Thema, das nach Pinders Einschätzung „Glanz, Triumph, Öffentlichkeit und Anspruch strahlend vereinigt“. In Bobrowskis Sonett allerdings werden auch weniger edle Eigenschaften des gefeierten Malers, so Selbstgefälligkeit, Überheblichkeit und Geldgier, thematisiert.

268 Die Anzahl der Reproduktionen entspricht jener der Thesen Martin Luthers, was von Pinder möglicherweise beabsichtigt war.

269 Pinder (1943), 3.

<i>I. 1635, Wien Liechtenstein-Galerie</i>	Reimschema
Gesticktes Tuch um meine Schultern, steile	a
Federn, Agraßen am Baret und Ketten	b
die Brust hinab – wie sollt' ich's nicht! ich teile	a
euch die Bewundrung zu, die eure fetten	b
Mäuler mir schulden. Ist's zu eurem Heile	a
denn nicht, daß kräftig (wie in euren Betten	b
die Kinder fremder Kavaliere) Zeile	a
für Zeile Rembrandts Rühmung, in Sonetten	b
und Arien gesungen, lebt! Ihr sollt,	c
unsicher lächelnd vor Entschuldigungen,	d
die Rechnung mir begleichen. Gold ist Gold	c
und ziemt euch nicht. Spart an den Huldigungen	d
und zahlt. Hier mal ich mich (doch nicht für euch)	e
und prüf der Welt Gewicht und bin ihm gleich.	e

Auffallend ist die derbe Sprache des Sonetts, die im Widerspruch zu den gepflegten Formulierungen Pinders in den Erläuterungen zu den Selbstbildnissen Rembrandts steht, und die letztlich auch ungewöhnlich für Bobrowskis lyrisches Werk ist. Dieser Tonfall dürfte einerseits als ungeschönter sprachlicher Ausdruck des 17. Jahrhunderts zu verstehen sein, zudem spricht Rembrandt im Gedicht ja nicht zu seinen Zeitgenossen, sondern während des Malvorgangs zu seinem Ebenbild im Spiegel. Gerade dadurch, dass der Maler zwar seine Kundschaft meint, aber nicht direkt mit ihr redet und damit auch kein Blatt vor den Mund zu nehmen braucht, gewinnt der ungehobelte Monolog an Authentizität. Das übersteigerte Selbstbewusstsein Rembrandts wird in den Terzetten besonders deutlich und gipfelt im letzten Gedichtvers, in dem er das Gewicht der Welt mit dem seinen gleichsetzt. Eine Besonderheit des Sonetts besteht darin, dass es, indem es auf andere Sonette und auch auf Arien über Rembrandt und sein Werk verweist, nicht nur selbst als Bildgedicht ein intermediales Produkt darstellt, sondern zudem die historische Auseinandersetzung mit Rembrandts Werk in Musik und Literatur zum Thema macht.

Das nachfolgende Sonett bezieht sich auf eine Radierung, die Pinder in seinen Ausführungen als Meisterwerk preist, aber deren historische Bedeutung er 1943, während in Europa der Zweite Weltkrieg tobt, vollständig ausblendet: Die Graphik zeigt Rembrandt 1648 am Ende des Dreißigjährigen Krieges. Dass

Bobrowski genau dieses Werk für sein Sonett ausgewählt hat, ist keinesfalls zufällig.

<i>II. 1648, Radierung</i>	Reimschema
Kein Engel trat zu mir und sagte: Schreib! –	a
Ich bin es selbst. Ich messe dieser Jahre	b
brandiges Rund, den wüst zerschundnen Leib	a
der Völker und die Erde, ihre Bahre,	b
an meinem eignen Menschenbild: ich fahre	b
zur Stirn auf mit den Händen, presse, reib’	a
die Schläfe, weil der Haß mir in die Haare	b
tagtäglich springt, den Hut vom Kopf stößt – treib’	a
die Ernte meiner Zeit (Gestalten, Zahlen,	c
Angstschrei und Rüstung, Lachen) in die leere	d
stäubende Scheuer ein und schreib’s im fahlen	c
Licht eines späten Tages auf. Es wäre	d
mein Bildnis dies, wer wollt das einmal sagen!	e
Unmaß der Zeit – in mir hab ichs ertragen.	e

Das erste Quartett nennt unverhohlen die Gräuel des Krieges, das zweite gibt die Verzweiflung und den Hass des Malers gegenüber der Zerstörung und dem Tod, von denen er umgeben ist, wieder. Die Geste der an die Schläfe gelegten Hände ist nicht Thema der fraglichen Radierung und sie findet sich auch in keinem andern Selbstporträt des Malers. Vielmehr erinnert dessen Zorn an Bobrowskis eigene Situation im Zweiten Weltkrieg und der nachfolgenden Zeit der Kriegsgefangenschaft. Die Ernte, die Rembrandt im Gedicht eintreibt, besteht nicht aus Feldfrüchten, sondern aus den täglichen Kriegserlebnissen. Dass die Scheune des reichen Malers in Wirklichkeit trotz des Krieges nicht leer war, dass er in keiner Weise wie viele andere Hungers leiden musste, ist an seinen runden Wangen und dem Doppelkinn auf der Radierung unzweideutig zu erkennen, was auch Bobrowski nicht unentdeckt bleiben konnte. Dennoch endet sein Sonett mit dem Verweis auf das Unmaß der Zeit, das der Maler in seinem Bildnis verkörpert, wobei offen bleibt, was mit diesem Begriff konkret gemeint ist. Die Klammer im ersten Terzett umfasst fünf Nomen, die nur in asso-

ziativer Form mit den Kriegswirren und dem Alltag des Künstlers in Verbindung zu bringen sind.²⁷⁰

Wie anders Bobrowskis Hochschullehrer Pinder diese Radierung interpretiert, geht aus der folgenden, das nationalsozialistische Vokabular nicht leugnenden Textpassage hervor, die Bobrowski, als er sein Gedicht schrieb, ohne Zweifel kannte.

Der Mann selber – der Inbegriff eines Mannes! – dringt nicht auf uns ein, schiebt sich nicht zurecht, sondern zieht sich eher zurück, ohne doch etwa sich zurückzubäumen. Für die „Büste“ bildet nicht irgendeine Brüstung genrehaften Charakters, sondern der eigene Arbeitstisch mit dem Wälzer darauf den redlichen Sockel. Der Kopf steht so fest wie das senkrechte Fenstergewände. Das Dunkel des Zimmers scheint wie die schöpferische Nacht selbst, aus der die Taten des Genius quellen, und dennoch ist es Tag, der vernünftige Tag, der aus den nächtigen Träumen der Eingebung erst das Werk erzeugt – wenn nur das Nächtige nicht verloren geht. Die Phantasie als Ursprung, der Wille als Vollender der Form – dies alles spricht aus dem einzigartigen Werke.²⁷¹

Bobrowski hat als Titel der drei Sonette die kurzen Bildlegenden Pinders wörtlich übernommen, allerdings mit einer kleinen Ausnahme: Zum Bildnis des lachenden Alten im Wallraf-Richartz-Museum hat Pinder keine Jahreszahl gesetzt, weil das Entstehungsjahr als unklar galt. Das Datum 1668 im Titel des Sonetts ist dennoch nicht als Bobrowskis alleiniger Datierungsversuch zu bewerten, sondern wird schon von Pinder, gestützt auf die Bildthematik, im erläuternden Text pathetisch vorgeschlagen:

Wir ahnen das Jenseits, das nach dem Meister greifen wird. Es ist die Zeit, da seit Jahren schon auch Hendrickje Stoffels die Erde und ihn verlassen hat. Es konnte sogar schon die Zeit sein, da auch Titus, der Heißgeliebte und gefährlich Zarte, dessen Bildnis immer wieder zauberhafte Gegensätze gewidmet waren, als

270 Bobrowskis damalige Vorstellung des Dreißigjährigen Krieges kann nicht durch Ricarda Huchs „DER DREISSIGJÄHRIGE KRIEG“ mit den Illustrationen Callots mitgeprägt worden sein, da sich in seiner nachgelassenen Bibliothek die zweibändige Ausgabe des Inselverlags von 1957 befindet, das fragliche Sonett aber bereits 1951 entstanden ist. Der Umstand, dass Bobrowski dieses Werk erworben hat, zeugt aber von einem nachhaltigen Interesse am Thema. Katalog Bukauskaite Nr. 841, S. 316.

271 Pinder (1943), 78.

Siebenundzwanzigjähriger gestorben war. Dies wäre dann das vorletzte Jahr des Lebens.²⁷²

Allerdings weiß man heute, dass das Bild schon um 1663 entstanden ist. Das Datum im Titel des Sonetts ist dennoch bemerkenswert, weil das Gedicht so symbolisch aufgeladen wird: Es ist ein Rückblick des Malers auf sein Leben, in dem er Erfolg und Wohlstand, aber auch Krieg, Trauer und Verzweiflung erleben musste, und es ist Ausblick auf den bevorstehenden Tod und damit ein Abschied von seinen Zeitgenossen.

III. 1668, Köln Wallraf-Richartz-Museum

Reimschema

Ihr braucht nicht zu erschrecken. Meiner Tage	a
endlos verwandelte Gestalt ist hier	b
in eines aschenleichten Abends Frage	a
versunken, eingeschlossen, wie Papier	b
fortknisternd. Und das Gold, das ich noch trage	a
an dieser Schulter, ach – als ein Geschwür	b
hängt's faul daran. Ich trags, im Aderschlage	a
ist Blut nicht mehr, es auszutreiben, Gier	a
und Unrast. Doch wo will ich hin mit Augen	c
wie diesen eingekniffnen, mit dem schlechter	d
von Jahr zu Jahr gewordenen Mund? Euch taugen	c
die letzten Bilder nicht. Sucht euch Betrug!	e
Laßt dies nur noch, daß endlich mein Gelächter	d
euch heulen machte, – dieses nur! Genug.	e

Die Tragik, die von diesem Bild ausgeht, hat Bobrowski zum zentralen Thema des Sonetts erhoben. Gold, auf das der Maler im ersten Sonett noch gierig gewesen ist, interessiert ihn nun nicht mehr. Bei seinen Kunden und Zeitgenossen möchte er kein Geld mehr eintreiben, sondern sie über das Gelächter zum Weinen bringen. Dieses Sonett rückt nun wieder sehr nahe an Pinders erläuternden Text zu diesem Gemälde.

272 Pinder (1943), 108.

Was bedeutet das Lachen? Ist es überhaupt Lachen oder ist es Weinen? Ist da überhaupt Rembrandt selbst oder nur irgendein Greis, der lacht? Das Seltsamste und sogar das zuletzt Deutlichste ist diese Undeutlichkeit. Hier ist kein einfaches Entweder-Oder; die Art des Fragens kann das selber beweisen. Es ist Rembrandt, aber es ist auch „ein lachender Alter“. Es ist ein Lachender, aber es ist zugleich etwas von Weinen, ja von Heulen darin. [...]

Kein geklärter Raum – ein Irgendwo und Nirgendwo, wie es jenem außerlogischen Zwischenzustande entspricht, eine Traumbühne läßt die Gestalt hervorquellen. Geduckt scheint sie herangeschlichen, mit der spöttischen Verbeugung eines Bajazzo und wie eine Verdichtung des Halbtraumes selbst. So, als seien die Masken der heiteren und der tragischen Muse in eines verschmolzen, grinst sie uns entgegen, spukhaft und bannend, uns überschüttend mit Traurigkeit und zugleich mit einem unbezwinglichen Lachen, das anstecken würde, wenn wir nicht die versteckten Tränen in der Kehle spürten. Vielleicht: „Das habt ihr aus mir gemacht“? Aber das wäre doch nur ein Teil. „So aber bin ich“, das ist mindestens ein anderer Teil, der auch da ist.²⁷³

Die drei Sonette sind nicht nur als Annäherung an Rembrandts Selbstporträts und die Zeit, in der dieser gelebt hat, zu verstehen, sondern sie zeugen auch von einer Auseinandersetzung mit dem ehemaligen Hochschullehrer Wilhelm Pinder, dessen Bildinterpretationen Bobrowski in höchst unterschiedlichem Maße folgt. Während sich das Sonett über den jugendlichen Maler insbesondere in der Tonlage und der Thematik der Geldgier von Wilhelm Pinders Deutung unterscheidet, erteilt Bobrowski Pinders Interpretation der Radierung von 1648 eine vollständige Absage. Das Sonett stellt am Ende des Dreißigjährigen Kriegs die entbehrungsreiche Lebenssituation der Zivilbevölkerung und die Selbstreflexion des Malers über diese Jahre ohne jede Beschönigung in den Vordergrund, während Pinder die historischen Aspekte unerwähnt lässt und in der Pose des an einem Tisch Sitzenden dessen Selbstbewusstsein und schöpferische Genialität erkennt. Hingegen stimmen Pinders Einschätzung und Bobrowskis Sonett in Bezug auf Entstehungszeit und Bildthematik des Altersporträts vollständig überein.

273 Pinder (1943), 106.

3.2.7 Letztmalige Beschäftigung mit dem Werk eines deutschen Künstlers der Goethezeit

Das dem frühromantischen deutschen Maler Philipp Otto Runge²⁷⁴ zugeeignete Gedicht „AN RUNGE“²⁷⁵ hat Bobrowski am 11. Oktober 1962 geschrieben. Im gleichen Jahr erschien im Union Verlag Berlin Fritz Meichners „Wir drei. Eine Runge-Novelle“²⁷⁶, die von Bobrowski lektoriert worden war und die als auslösendes Element für die Niederschrift des Gedichts betrachtet werden darf. Das Gedicht ist von Eberhard Haufe in den Erläuterungen zu Bobrowskis Werk ausführlich analysiert worden.²⁷⁷ Zudem hat sich Eva Adelsbach in ihrer Dissertation über „Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts“ mit dem Gedicht befasst.²⁷⁸ Das Gedicht ist in der Stuttgarter Monatszeitschrift „Merkur“ im Oktober 1963 erstmals veröffentlicht worden und fand später Aufnahme im Band „Wetterzeichen“.

AN RUNGE

- Rückwege: hinter
Wolgast die Straße
auf weißen Schuh, die Feuer
sommers, die grünen
- 5 Lichter, der Sund
unter dem Bogen, der hing
an Ketten, der Tag,
und ging auf dem Wasser.
- Runge, der Blick
- 10 über die Schulter, der Schritt
aus der Tür, eine Münze
unter der Zunge, ein kleines
Silber – hinter den Zäunen
Schatten,
- 15 über die Wiesen mit hohem Haupt
kommt der Feldberg und redet
in Vogelsprüchen.

274 Geb. am 23. Juli 1777 in Wolgast; gest. am 2. Dezember 1810 in Hamburg.

275 GW I, 175.

276 Meichner (1977). Bobrowski lektorierte die 1962 im Union Verlag Berlin erschienene Ausgabe.

277 GW V, 178–180.

278 Adelsbach (1989), 133 ff.

Philipp Otto Runge ist in der Stadt Wolgast geboren worden und kehrte 1805 für zwei Jahre mit seiner Familie und seinem Bruder Daniel, einem Hamburger Kaufmann, dorthin zurück, was in der ersten Versgruppe des Gedichts mit den staubweißen Schuhen angedeutet wird. Die nachfolgenden Zeilen beziehen sich auf Runges Gemälde „Der Morgen“, dem ersten Teil eines unvollendeten, vierteiligen Bildzyklus, der den Titel „Tageszeiten“ hätte tragen sollen.²⁷⁹ In Meichners Runge-Novelle spielen die Entwürfe zu diesem Zyklus eine zentrale Rolle. Auf dem Gemälde ist der frisch geborene Tag als nacktes Kleinkind am unteren Bildrand dargestellt. Über ihm leuchten grün Wiesen auf, die im Hintergrund in den Sund übergehen. In der Bildachse schreitet – über dem Wasser schwebend – als junge Frau die Allegorie des Morgens. Über ihrem Haupt öffnet sich als Symbol des Lichts und der Jungfräulichkeit eine große weiße Blüte, in deren Kelch sechs Putten sitzen, welche die Morgenstunden versinnbildlichen. Am oberen Bildrand ist von drei Engelsköpfen umgeben der Planet Venus als Morgenstern zu erkennen. Die Darstellung wird von einem gemalten schwarzen Rahmen mit abgerundeten oberen Ecken eingefasst, der an die vergangene Nacht erinnert. Er ist seitlich umgeben von Ketten aus Putten, Blüten und Blumenzwiebeln, die am unteren Bildrand eine schwarze, die Sonne noch fast vollständig verdeckende Scheibe halten. Das in Bezug auf den komplexen Bildaufbau, aber auch hinsichtlich des reichen symbolischen Gehalts für die frühe Romantik äußerst repräsentative Bild ist 1808, also zwei Jahre vor Runges frühem Tod entstanden.

Bobrowski komprimiert in seinem Gedicht die Bildaussage auf die ihm wesentlich erscheinenden Elemente. Es sind dies die über dem frisch geborenen Tag grün aufleuchtenden Wiesen, der Sund unter dem schwarzen Bogen des Bildrahmens, die seitlichen Kettengirlanden aus Putten und Pflanzenteilen sowie die über dem Wasser schwebende allegorische Gestalt des Morgens als junge Frau. Nach Adelsbach könnten zudem die beiden im Gedicht genannten Farben Weiß und Grün zusammen mit den Feuern des Sommers auf Runges Farbentheorie verweisen.²⁸⁰

Die zweite Versgruppe hat das im Todesjahr 1810 entstandene Selbstbildnis Runges mit dem Titel „Selbstporträt im braunen Rock“ zum Thema. Der Maler war damals bereits schwer erkrankt und der Blick über seine Schulter zurück kann als Vorahnung des nahen Todes gedeutet werden. Der im Gedicht erwähnte Obolus, die kleine Silbermünze, die man in der Antike den Verstorbenen als

279 Eva Adelsbach erkannte bereits, dass dem Gedicht Runges Gemälde „Der Morgen“ zugrunde liegen könnte. In den Erläuterungen in GW V, 178–180 wird dieses Bild allerdings nicht erwähnt, stattdessen wird auf Runges Gemälde „Christus schreitet über das Wasser“ verwiesen, das indessen kaum einen Bezug zu Bobrowskis Gedicht hat.

280 Adelsbach (1989), 134/135.

Fährgeld für Charon unter die Zunge zu legen pflegte, scheint auf das Interesse Runges an der antiken, insbesondere der pompejanischen Kunst zu verweisen. Auch die Schatten hinter den Zäunen können als Hinweis auf den bevorstehenden Tod und das Schattenreich in antikem Verständnis interpretiert werden, oder sich ganz konkret auf den Parkfriedhof Ohlsdorf bei Hamburg beziehen, wo noch heute Runges Grabmal steht.²⁸¹ Schließlich ist auch an die damals schwierige wirtschaftliche und politische Situation der Hamburger Franzosenzeit und damit an einen Schatten, der auf der Familie Runge lastete, zu denken.²⁸²

Runge hat im Hintergrund des Gemäldes „Der Morgen“ zwei markante, beinahe spiegelgleiche Erhebungen dargestellt. Meichner benennt diese in der „Runge-Novelle“ als „Zieseberg“, der einen weiten Blick über Land und Meer und das Eiland Usedom schenke, und als „Steckelberg“, der sich fern im Blauen gleich dem Haupt eines Greises erhebe.²⁸³ Bobrowski gibt den beiden von Runge deutlich überhöht wiedergegebenen Hügeln den gemeinsamen Namen „Feldberg“.²⁸⁴ Dieser erfährt eine Personifizierung, indem er „kommt“ und in „Vogelsprüchen“ zu reden beginnt, worauf bereits Adelsbach verwiesen hat:

In den Schlußzeilen des Gedichts übernimmt die Landschaft die Rolle eines Redenden, wie häufig in Gedichten Bobrowskis. Wo der Mensch verstummt, spricht die Landschaft. Sie ist in diesem Gedicht in Bewegung, im letzten Zeilenblock „kommt der Feldberg“, während Runge in seiner Bewegung erstarrt ist. Er ist eins geworden mit seinem Bild.²⁸⁵

281 Dieses wurde in den Jahren 1953/1954 vom Bildhauer Egon Lissow (1926–1990) geschaffen und stellt in einem runden Medaillon als Flachrelief Runges über die Schulter zurückblickendes Bildnis aus dem Gemälde „Selbstporträt im braunen Rock“ dar.

282 In GW V, 180 wird auf das Gemälde der Hülsenbeckschen Kinder verwiesen. Außer dem dort abgebildeten Holzzaun bestehen keine erkennbaren Zusammenhänge zu Bobrowskis Gedicht. Ferner werden in GW V, 178–180, die beiden Gemälde „Die Eltern des Künstlers“ und „Lehrstunde der Nachtigall“ erwähnt, auf die die Gedichtstellen „der Schritt/aus der Tür“ und „redet/in Vogelsprüchen“ Bezug nehmen könnten.

283 Meichner (1977), 64. – Die Runge-Novelle handelt von der Freundschaft der beiden Brüder Daniel und Philipp Otto Runge und Pauline Bassenge, der jungen Frau des Künstlers, die er erst 1804 nach jahrelanger Werbung ehelichen durfte. Gemeinsam fuhren die drei von Hamburg aus in die Heimatstadt Wolgast, wo die Eltern der Brüder wohnten. Das Porträt, das die drei Personen vereint wiedergibt, ist 1931 verbrannt. Das Buch thematisiert zudem Philipp Otto Runges Werk, namentlich das Gemälde „Der Morgen“ und seine Farbtheorien.

284 Der Feldberg ist mit 1493 m die höchste Erhebung des Schwarzwaldes, zudem liegt rund 85 km südlich von Wolgast die Feldberger Seenlandschaft. Das Gedicht lässt indes zu diesen beiden Orten keinen Zusammenhang erkennen. Der Begriff „Feldberg“ ist wohl nicht als Eigenname, sondern eher als Ausdruck einer landschaftlichen Situation zu verstehen.

285 Adelsbach (1989), 138.

Ausgehend von Fritz Meichners Runge-Novelle thematisiert Bobrowski im Gedicht „AN RUNGE“ Vita und Werk des hoch begabten, frühromantischen Malers, der in finanziellen Dingen zeitlebens glücklos blieb und früh verstarb. Auch wenn andere Gemälde mitgemeint sein mögen, so bilden doch zwei seiner Werke, der „Morgen“ und das „Selbstporträt im braunen Rock“ das Rückgrat des Gedichts. Den hohen Symbolgehalt dieser Bilder auslotend, kreisen die zwei Versgruppen um die antagonistischen Themen von Tag und Nacht, Wasser und Land, Geburt und Tod, Gehen und Wiederkehren, Heimat und Fremde.

Ein Einfluss Wilhelm Pinders ist in diesem Gedicht nicht nachzuweisen. Das Aufgreifen der Kunstepoche der Frühromantik steht kaum mehr im Zusammenhang mit Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“, sondern wurde wohl durch Bobrowskis Beschäftigung mit Meichners „Runge-Novelle“ initiiert. Hinzu kommt, dass Bobrowski schon in seiner Jugend eine Publikation über diesen Maler besaß; das grundlegende Interesse des Dichters an der Romantik und insbesondere am Werk Philipp Otto Runges reicht also weit zurück.

3.3 Bobrowskis Beschäftigung mit Ikonen

3.3.1 Weltabgewandtheit klösterlichen Lebens bei Rilke und Bobrowski

Schon in jugendlichen Jahren setzte sich Rilke in seiner Lyrik mit der christlichen Religion auseinander, vorerst ablehnend, vor allem im Gedicht „GLAUBENSBEKENNTNIS“²⁸⁶ dann verklärend, etwa in den „CHRISTUS-VISIONEN“.²⁸⁷ Die Nennung von Kirchen, Klöstern, Nonnen und Mönchen in seinen frühen Gedichten lässt zunächst ein großes Interesse am Katholizismus erkennen, dann ab 1899 beschäftigte sich Rilke mit der Orthodoxie. Sein Bild vom kontemplativen und von tiefem Glauben erfüllten Leben orthodoxer Mönche im klösterlichen Alltag wurde geprägt von zwei Reisen nach Russland, die er 1899 mit Lou Andreas-Salomé und ihrem Ehemann und ein Jahr später mit seiner Freundin allein unternommen hat.²⁸⁸ In besonderem Maße beeindruckt war er vom Dreifaltigkeitskloster, der Troïka Lavra in Kiew, über das er an seine Mutter schrieb:

286 Rilke (2006), 12.

287 Rilke (2006), 109 ff.

288 Rilke Handbuch, 3/4.

Stundenweit wandert man heute noch in den Gängen (nicht höher als ein Mann mittlerer Größe und nicht mehr als schulterbreit) an den Zellen vorbei, wo die Heiligen und Wundertäter, und die von heiligem Wahnsinn Vereinsamten lebten; heute steht in jeder Zelle ein offener silberner Sarg und derjenige, welcher einst hier gelebt hat vor fast tausend Jahren liegt unverwest in kostbaren Damast gehüllt in der kostbaren Truhe. Unablässig drängt pilgerndes Volk aus allen Gegenden von Sibirien bis zum Kaukasus durch das Dunkel und alle küssen die verhüllten Hände der Heiligen. Dieses ist das heiligste Kloster im ganzen Reiche. Ich habe, eine brennende Kerze in Händen, alle diese Gänge durchschritten, einmal allein und einmal im betenden Volke.²⁸⁹

Rilke verarbeitete diese Erinnerungen im dreiteiligen „Stundenbuch“, das zwischen 1899 und 1903 entstanden ist und das er im Jahr 1905 veröffentlicht hat. Bobrowski, der – soweit dies bekannt ist – selbst nie in Kiew weilte, kannte die sich auf die Troïka Lavra beziehenden Passagen in Rilkes Gedichten.²⁹⁰ In der Liste seiner Bücher, die Bobrowski zwischen 1936 und 1938 zusammengestellt hat, führte er mehrere im Inselverlag erschienene Werke von Rainer Maria Rilke auf.²⁹¹ Gemäß diesem Inventar besaß er vor dem Krieg „Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke“, „Ausgewählte Gedichte, I und II“, „Das Marienleben“, „Briefe an eine junge Frau“ und vor allem das für die Auseinandersetzung mit der Orthodoxie entscheidende und ihn inspirierende „Stundenbuch“. Keines dieser Werke fand sich in Bobrowskis Nachlass; ihr Verbleib ist unbekannt. Hingegen zählen zur nachgelassenen Bibliothek die „Duineser Elegien“ und die „Sonette an Orpheus“.²⁹²

Am 16. Februar 1962 schrieb Bobrowski, wohl gestützt auf die entsprechenden Textstellen in Rilkes „Stundenbuch“, aber auch auf die Literatur seiner Bibliothek zur Kulturgeschichte Russlands, das Gedicht „ERFAHRUNG“,²⁹³ das zu jenen zählt, die er im Herbst des gleichen Jahres an der Tagung der Gruppe 47 gelesen hat. Das Gedicht ist am 2. September 1962 in der „Zeit“ erstmals publiziert und später in den posthum erschienenen Gedichtband „Wetterzeichen“ aufgenommen worden.²⁹⁴

289 Zitiert nach Brutzer (1934/1969), 104.

290 Rilke (2006), Stundenbuch, Buch von der Pilgerschaft, 243 und 250: „Und du erbst das Grün [...]“ sowie „Weißt du von jenen Heiligen, mein Herr?“

291 Bukauskaite (2009), 15–42.

292 Katalog Bukauskaite 542, Nr. 1497 und Nr. 1498.

293 GW I, 162.

294 GW V, 170/171.

ERFAHRUNG

Zeichen,
Kreuz und Fisch,
an die Steinwand geschrieben der Höhle.

Die Prozession der Männer
5 taucht hinab in die Erde.
Der Boden wölbt sich herauf,
Kraut, grünlich, gewachsen
durch ein Gesträuch.

Gegen die Brust
10 steht mir der Strom auf,
die Stimme aus Sand:

öffne dich
ich kann nicht hindurch
deine toten
15 treiben in mir

Ausgehend von den bis in die Frühzeit des Christentums zurückreichenden Symbolen des Kreuzes und des Fisches an einer Höhlenwand²⁹⁵ benennt Bobrowski eine Prozession von in die Erde tauchenden Männern, mit denen nicht bloß die von Rilke beschriebenen Pilger, sondern vor allem die Mönche des Kiewer Dreifaltigkeitsklosters gemeint sein dürften, die über Jahrhunderte in vielen aufeinanderfolgenden Generationen in den Höhlen gelebt haben. In der Bewegung des Hinabtauchens liegt in Bobrowskis Verständnis auch ein Absterben und Vergessen. Manche der Männer sind nie mehr ans Tageslicht zurückgekehrt, sondern lebten in den Gängen und Höhlen, bis sie verstarben und dort in Särgen gelegt wurden. Dennoch wird im Gedicht die Erinnerung an die Mönche und ihr heiligmäßiges Leben durch den sich nach oben wölbenden Boden und das zum Licht hin strebende Kraut wach gehalten.

Bobrowskis Gedicht erinnert auch daran, dass die Entstehung des Höhlenklosters mit der von Großfürst Wladimir Ende des 10. Jahrhunderts angeordneten Massentaufe im Dnjepr und damit mit den Anfängen des

295 Kreuz und Fisch stehen für Auferstehung und Taufe. Reichert (1989), 229, verweist auf die wechselseitigen Bezüge von Leben und Tod: „Die Durchdringung zweier an sich entgegengesetzter Dinge oder Bereiche prägt denn auch die Struktur des vorliegenden Gedichts.“

Christentums in Russland eng verbunden ist.²⁹⁶ Die Reihe der Toten reicht also zurück bis in heidnische Zeit, in der Perun als höchste Gottheit verehrt wurde, dessen Holzstatue der Großfürst in den Dnjepr werfen ließ, und von dem es im Gedicht „AN NELLY SACHS“²⁹⁷ heißt:

in die Erde auch
ist er gegangen, unter
den Dnjepr, so schreit noch aus
der Strom seine Rede [...].

Das Fundament des unerschütterlichen christlichen Glaubens der heiligen Mönche in der Trojka Lavra gründet letztlich auf der Zwangsbekehrung und auf der mit ihr im Zusammenhang stehenden Doppelnatur Gottes als gleichzeitig christlichem und heidnischem Wesen.²⁹⁸ Das Gedicht „ERFAHRUNG“ endet mit einer interpunktionslosen und zugleich durchgehend in Kleinbuchstaben geschriebenen Versgruppe: Diese Zeilen meinen wohl die Rede Peruns auf dem Grund des Stroms und gleichzeitig auch die Sprache des Wassers als einem christlichen Symbol, das an die Taufe erinnert.²⁹⁹

Im Gedicht „AN NELLY SACHS“ tritt zusätzlich – in Klammern gesetzt und verschlüsselt – die Thematik der Schoah dunkel hervor. Für das Verständnis des Gedichts „ERFAHRUNG“ ist deshalb auch an die Erschießung von über 33'000 Juden aus Kiew durch die deutsche SS Ende September 1941 zu denken, die in Massengräbern in der Schlucht von Babij Jar verscharrt worden sind. In den folgenden Monaten und Jahren wurden zehntausende weiterer Opfer, insgesamt zwischen 70'000 und 100'000 Personen (nebst Juden auch Roma, Kommunisten, des Widerstands Bezichtigte, Behinderte und Geiseln), in Babij Jar ermordet. Die Schlucht ist in sowjetischer Zeit zum Teil überbaut worden. Der Ort, wo die Exekutionen stattgefunden haben, soll sich heute unterirdisch im Bereich einer U-Bahnstation befinden.³⁰⁰

Während in Rilkes Lyrik die Thematik monastischen Lebens breiten Raum einnimmt, hat Bobrowski nur wenige Gedichte geschrieben, die sich auf das Leben in klösterlicher Gemeinschaft beziehen. Für Rilke stehen Gebet, Glauben und Gehorsam der Nonnen und Mönche, aber auch das Streben der bäuerlichen Bevölkerung nach Gottes Nähe im Vordergrund. Die asketische, welt-

296 Dazu Onasch (1961), 11, mit Verweis auf die Nestorchronik.

297 GW I, 119.

298 Dazu das Gedicht „DIE TAUFE DES PERUN. KIEW 988“ GW II, 327.

299 Die Kleinschreibung erinnert an pruzzische Vokabeln, die Bobrowski in einem Ringheft notiert hat. Abgebildet in Wolf (1975), 73.

300 Zu den Ereignissen in Babij Jar und der Rezeptionsgeschichte des Erinnerungsortes siehe Wiehn (1991) sowie Gnauk (2013).

lichen Dingen entsagende und tief religiöse Lebensform in den orthodoxen Klöstern ist für Bobrowski kein zentrales Thema seines Werks, auch wenn er sich in den Gedichten „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“³⁰¹ und „DER IKONENMALER“³⁰² sehr direkt auf Rilkes „Stundenbuch“ bezieht. Auch die tiefe Gläubigkeit der ländlichen Bevölkerung Russlands, die Rilke auf seinen Reisen in hohem Maß beeindruckt hat, ist bei Bobrowski weniger stark präsent. Dies mag damit zusammenhängen, dass er Russland erst nach der Revolution und zudem in kriegszerstörtem Zustand kennengelernt hat. Der Versuch eines Mönchs, mit Gott in Kontakt zu treten, mit ihm Zwiesprache zu halten und in Demut die Grenzen des eigenen Seins und Tuns zu erkennen, findet sich bei Bobrowski ausschließlich in den beiden erwähnten Gedichten über Ikonenmaler. Die Technik der Ikonenmalerei und die Viten und Legenden der Heiligen haben Bobrowski hingegen stärker als Rilke interessiert. Während bei Rilke die Thematik der Darstellungen auf den Ikonen in den Hintergrund tritt, lassen sich bei Bobrowski mit seinem großen kunstgeschichtlichen Interesse und Wissen mehrere verschiedene Ikonentypen, ja sogar einzelne identifizierbare Ikonen unterscheiden, die in seinen Gedichten alle eine grundlegende rezeptionsästhetische Wirkung entfalten.

Dabei geht Bobrowski von der in der Orthodoxie tief verwurzelten Überzeugung aus, dass Ikonen nicht bloß das Abbild eines oder mehrerer Heiligen tragen, die über Jahrhunderte immer wieder in nahezu gleicher Weise gemalt worden sind, sondern dass sie die Dargestellten auch wirklich verkörpern. Die Heiligkeit und wundertätige Wirkung der Ikonen wird in der Verehrung immer wieder von Neuem manifest. Das Phänomen ist durchaus auch in der Westkirche, insbesondere von Gnadenbildern her bekannt, die im Gebet angerufen und durch unzählige Lichtopfer verehrt werden. Was den Umgang mit Ikonen indes auszeichnet, ist der körperliche Kontakt, den die Gläubigen mit ihnen pflegen, indem sie die Bildtafeln mit ihren Lippen küssen.

In der Erzählung „DIE SELIGKEIT DER HEIDEN“³⁰³ führt die orthodoxe Vorstellung, dass die auf den Ikonen dargestellten Heiligen den Bildtafeln physisch innewohnen, dazu, dass in einem Moment größter menschlicher Tragik im Zuge der Christianisierung der Rus die Ikonen ihre Standorte in den Klöstern zu verlassen beginnen. Die Gläubigen suchen die Bilder also nicht mehr zu deren Verehrung in den Kirchen auf, sondern die Ikonen kommen angesichts der Not und der Verzweiflung zu den Menschen:

301 GW II, 35/36.

302 GW II, 194–198.

303 GW IV, 91–96, hier 96.

[...] und die Bilder der Mönche waren aus den Klöstern gelaufen, und das Erbarmen der Mutter über Himmel und Erde hatte aus ihnen geredet und war ein Brennen im Herzen über Mensch und Tier und über die Vögel und die Dämonen.

Für diese ergreifende, in ihrem Wortklang an einen alttestamentarischen Bibelvers erinnernde Imagination, mit der Bobrowskis Erzählung endet, gibt es auch eine durchaus handfeste Erklärung: Ikonen wurden bei Prozessionen herumgetragen und eine der ältesten Ikonen Russlands, die Vladimirskaia, war, wie Konrad Onasch in seiner bedeutenden Publikation über russische Ikonen³⁰⁴ von 1961 festhält, ursprünglich eine Standartenikone. Zweifellos war Bobrowski diese aus dem 11. oder 12. Jahrhundert stammende Ikone bekannt, die Onasch prominent am Anfang seines Buches auf den Tafeln 1 und 2 abgebildet hat. Sie zählt zum Typus der Gottesmutter Eleousa, also der Barmherzigen, die von Trauer ergriffen ist und dem Jesuskind stets zärtlich zugewandt dargestellt wird. Indem sie den Kreuzestod ihres Sohnes bereits erahnt, symbolisiert sie das Opfer Jesu als das höchste Zeichen der Liebe Gottes für die Menschheit. Grundsätzlich verweist die Gottesmutter aber auch auf vorchristliche, weibliche Gottheiten und damit auf die heidnischen Wurzeln des Christentums.

Das Erbarmen der Gottesmutter findet bei Bobrowski eine mystische Transformation, indem es sich in ein Brennen in den Herzen wandelt, das nicht nur Mensch und Tier, sondern bemerkenswerterweise auch die Dämonen und damit die alten, gestürzten Götter erfasst. In diesem spirituellen Vorgang, der als christliches Zeichen der Liebe über alle kommt, und nicht nur in der Zwangstaufe der russischen Bevölkerung und ihrer heidnischen Gottheiten im Dnjeper, liegt letztlich das Geheimnis der Doppelnatur Gottes begründet.³⁰⁵

3.3.2 Von tiefem Glauben erfüllte Ikonenmaler

Der Titel des 1943 im Krieg entstandenen Gedichts „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“³⁰⁶ bezieht sich auf einen wenig bekannten, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätigen, russischen Ikonenmaler, der keine Hände hatte und deshalb den Pinsel mit dem Munde führte.³⁰⁷ Dessen Christusikone

304 Onasch (1961), 341.

305 Dazu ausführlich Degen (2004), 186/187.

306 GW II, 35/36.

307 GW V, 283/284. Dass es sich, wie Haufe ausführt, um eine Acheiropojetos-Ikone handle, also um eine Darstellung des Christushauptes, dessen Urbild nach der Legende nicht von Menschenhand gemalt worden sei, basiert auf einer Mitteilung von Konrad Onasch. Dieser wiederum be-

weist rückseitig eine Inschrift mit dem Namen des Malers und der Datierung 7191 auf. Die Jahreszahl bezieht sich nach byzantinischer Berechnung auf die Erschaffung der Welt, sie entspricht dem Jahr 1683 n. Chr.³⁰⁸ Die im Gedichttitel nach westlichem Kalender auf die mittelbyzantinische Zeit verweisende Datierung 1191 ist also fehlerhaft und verrät dadurch Bobrowskis Quelle: In den „Mittheilungen über die heilige Iconografie in Russland“, einem Anhang des Handbuchs der Malerei vom Berge Athos des Dionysios von Fournas, dessen Urtext Godehard Schäfer Mitte des 19. Jahrhunderts ins Deutsche übertragen hat,³⁰⁹ ist im Zusammenhang mit Moskauer Malern des 17. Jahrhunderts von einer Ikone mit der Darstellung des Salvators die Rede, die folgende Inschrift trage:

Dieses Bild wurde den 3. September des Jahres 1191 durch den Isograph (Copist) Polyeukt Nikiforow gemalt, welcher, da er keine Hände hatte, es mit den Lippen ausführte.

Bobrowski stand keine Abbildung der erwähnten Ikone zur Verfügung und er ist wohl deshalb in seinem Gedicht von einem Pantokrator und nicht von einem Salvator ausgegangen.³¹⁰

Äußerer Anlass für das Verfassen des Gedichts war also die Lektüre des fraglichen Handbuchs und dessen Anhangs, von dem Bobrowski nicht nur die unzutreffende Datierung, sondern auch die Schreibweise des Namens des Ikonenmalers übernommen hat.³¹¹ Es ist nicht bekannt, was den Dichter bewogen haben mag, sich mit der Thematik der Malerei auf Athos auseinanderzusetzen, doch kann angenommen werden, dass die Beschäftigung mit dieser Publikation, die sich in seiner nachgelassenen Bibliothek nicht findet, mit einem grundlegenden Interesse an Geschichte, Ikonographie und Technik

zieht sich auf eine Publikation von D. A. Rovinskij über die Geschichte der russischen Ikonenmalerei vom Ende des 17. Jahrhunderts, die allerdings keine Abbildungen aufweist.

308 Die Ikone befindet sich heute in der Tretjakow-Galerie in Moskau.

309 Schäfer (1855), 457. Es handelt sich bei diesen Mitteilungen um eine Übersetzung der *Notions sur L'iconographie sacrée en Russie* par J. Sabatier, St. Pétersbourg 1849.

310 In einem Brief an Hans Ricke vom 27. März 1952 erwähnt Bobrowski im Zusammenhang mit dem Gedicht „DER IKONENMALER“ einen Pantokrator (GW V, 319 ff.). Diese Darstellung des thronenden Christus unterscheidet sich grundlegend vom *Salvator mundi*, also jener Darstellung, die Christus, die Rechte segnend erhoben und in der Linken eine Kugel haltend, als Erretter der Welt wiedergibt. Nach der Legende soll das Urbild des Salvators vom Evangelisten Lukas gemalt worden sein, Engel hätten sie dann koloriert. Es handelt sich demnach um einen *Semiacheiropojetos*, also eine Darstellung, die nur zur Hälfte von Menschenhand gemalt worden ist. Der in GW V, 283/284 erwähnte, über viele Jahrhunderte nur wenig veränderte Typus des *Acheiropojetos* hingegen zeigt das Antlitz Christi frontal, mit weit geöffneten Augen, gescheiteltem Haar und ohne Halsansatz.

311 Polyeukt statt Polyevkt.

der Ikonenmalerei zusammenhängt. Immerhin gilt die Handschrift des Malers Dionysios als eines der wichtigsten Zeugnisse zur Bildtypologie und Maltechnik griechisch-byzantinischer Ikonen und Wandbilder. Warum Bobrowski die Ikone eines weitgehend unbekanntem Malermönchs zum Gegenstand des Gedichts erhoben hat, bleibt offen. Eine mögliche Erklärung bietet der Umstand, dass die Annäherung des Munds beim Malvorgang Parallelen zu der in der Orthodoxie üblichen Verehrung von Ikonen durch Küssen aufweist.

Wie wenn ich küßte, darf ich dich bilden nur,
nicht mit der Hand, die vielem Vergänglichen
sich fügte, lieber Herr. Ich führe
mit meinen Lippen den Pinsel. Amen.

Hände und Lippen vermögen zwar beide einen Pinsel zu halten, doch verweisen diese Körperteile nicht nur auf einen Malvorgang, sondern auch auf das Schreiben und Sprechen und damit auf die zwei grundlegenden Ausdrucksformen der Sprache. Die Gedichtstrophe scheint also auch einen poetologischen Aspekt zu beinhalten, was mit der Akklamation „Amen“, mit der sie schließt, unterstrichen wird.

Das Gedicht besteht aus neun Odenstrophen, von denen je drei unter den römischen Ziffern I bis III zusammengefasst werden. Im Text sind zwei Themenstränge verwoben, jener der Herstellung der Ikone und jener der mystischen Auseinandersetzung des Malers mit Gott. Die Arbeiten am Bildträger beginnen in der ersten Strophe mit dem Vertiefen des inneren Feldes der Holztafel, der Leimung, dem Anlegen eines Alabaster- oder Kreidegrundes und dem Einfügen von rückseitigen Leisten, um eine Verwerfung der Tafel zu vermeiden.³¹²

In diese dünne Tafel von Lindenholz
grub ich den Schrein und strich ihn mit hellem Leim
und tat darauf das weiße Pulver
und fügte Leisten ins Holz. Nun wart ich.

Am Ende dieser im Detail beschriebenen Vorbereitungsarbeiten muss gewartet werden, bis die Grundierung trocken ist. Während die ausgeführten Arbeiten der Vergangenheit angehören, betrifft das Warten die Gegenwart, und die Überlegungen, die sich der Maler in den folgenden zwei Strophen macht, sind folglich im Tempus des Futurs formuliert. Die zweite Strophe gilt

312 Den Schichtaufbau einer Ikone hat Onasch (1961), 29, detailliert dargestellt.

dem Gebet, dem Leerwerden von Eigenem und dem gleichzeitigen Erfülltsein von Gottes Gegenwart.

Ich werde beten, daß kein Gedanke mehr
in mir sich rege, Wunsch nicht und Fragen mehr,
und mir das Herz knie': eine Lampe
werde ich sein, der das Öl zum Rand stieg.

Wenn im Gebet der Maler darum bittet, dass sich in ihm kein Gedanke mehr rege, so ist dieses Ansinnen mit einer Widersprüchlichkeit behaftet, denn ohne Denken wird ihm auch das Beten und letztlich auch das Malen von Ikonen kaum mehr möglich sein.³¹³ Rilkes Ikonen malender Mönch im ersten Teil des „Stundenbuchs“ mit dem Titel „VON DER PILGERSCHAFT“ möchte hingegen nur die äußeren Einflüsse eindämmen, um in „tausendfachen“ Gedanken Gott nahezu kommen.

Wenn es nur einmal so ganz stille wäre.
Wenn das Zufällige und Ungefähre
verstummt und das nachbarliche Lachen,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen – :

Dann könnte ich in einem tausendfachen
Gedanken bis an deinen Rand dich denken
und dich besitzen (nur ein Lächeln lang),
um dich an alles Leben zu verschenken
wie einen Dank.³¹⁴

Dieses Erfassen Gottes, wenn auch nicht im Kern, so doch in den Umrissen, ist nicht das Ziel von Bobrowskis Ikonenmaler. Er will Gott nicht für den Augenblick eines Lächelns besitzen, sondern umgekehrt von ihm besessen werden. Sein kniendes Herz drückt tiefe Andacht und völlige Unterwerfung aus, die Metapher einer randvoll mit Öl gefüllten Lampe lässt ihn zu einem Gefäß für das Göttliche werden. Der Maler ist sich seiner Bestimmung sicher, die in dienender Passivität bis hin zur Selbstaufgabe besteht. Auch in dieser Hinsicht unterscheidet er sich ganz wesentlich von Rilkes Mönch im „Stundenbuch“, der nach dieser Bestimmung noch sucht, sie aber in der jahrtausendealten

313 Dazu Joachimsthaler (2001), 227.

314 Rilke (2006), 203.

Tradition des Glaubens erahnt, und zwar in einem aktiven Part, währenddem Gott statisch und unverrückbar bleibt:

Ich kreise um Gott, um den uralten Turm,
und ich kreise jahrtausendlang;
und ich weiß noch nicht: bin ich ein Falke, ein Sturm
oder ein großer Gesang.³¹⁵

In der dritten Strophe will der Maler bei Bobrowski – noch immer im Futur – die Vorzeichnung nach Buchvorlagen vornehmen und die Temperafarben dann auf einer Blattvergoldung auftragen.³¹⁶

Dann werd ich zeichnen, wie es die Bücher mir
befehlen, auf den Malgrund aus Dunkelheit -
und malen, daß nur Gold dahinter
stehen darf. Nur, reiß das Herz mir auf, Herr!

Auch Rilkes Ikonenmaler trägt seine Farben auf einen Goldgrund auf, doch quälen ihn dabei keine Sorgen wie jenen in Bobrowskis Gedicht.

Nichts ist mir zu klein und ich lieb es trotzdem
und mal es auf Goldgrund und groß,
und halte es hoch, und ich weiß nicht wem
löst es die Seele los...³¹⁷

Bei Bobrowski endet die Strophe mit der schwer verständlichen, an Gott gerichteten Aufforderung des Malers, ihm das Herz aufzureißen. Damit wiederholt er die Bereitschaft zur Selbstaufgabe, zur Opferung, freilich heftiger und entschlossener als in der zweiten Strophe. Der Passionsgedanke, der hinter dem doppelten Sinn des Aufreißen des Herzens steht, der sowohl Verletzung und Tod als auch Öffnung und Liebe umschließt, erinnert an die Ode „Steinkreuz“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1943“,³¹⁸ in der Liebe und Leid verschmelzen.

Der zweite Teil des Gedichts handelt vom Auftragen dreier Farben – für den Mantel, die Haare und die Hand. Die letzte Strophe dieser Gruppe schafft eine weitere Differenz zur historischen Person des Polyevkt Nikiforow. Anders als

315 Rilke (2006), 201.

316 Bobrowski mag diese Kenntnisse zur Maltechnik der Anleitung im Handbuch des Dionysios von Forna entnommen haben.

317 Rilke (2006), 201.

318 GW I, 222/223.

dieser ist der Ikonenmaler bei Bobrowski nicht händelos geboren, sondern malt mit dem Mund, weil es ihm nicht erlaubt ist, den Pinsel in der Hand zu führen, mit der er Vergängliches berührt hat. Auch bei Rilke ist der Mönch beim Malen Regeln unterworfen, auch wenn diese das Führen des Pinsels mit der Hand nicht verbieten.

Wir dürfen dich nicht eigenmächtig malen,
du Dämmernde, aus der der Morgen stieg.
Wir holen aus den alten Farbenschalen
die gleichen Striche und die gleichen Strahlen,
mit denen dich der Heilige verschwieg.³¹⁹

Rilkes Mönch malt offensichtlich eine Madonna, die auf ein altes Gnadenbild zurückgeht, das ein Heiliger geschaffen hat. Wahrscheinlich ist der heilige Lukas gemeint, von dem das älteste Muttergottesbild stammen soll. Die Ikone in Rilkes Gedicht ist in Bildaufbau und Farbigkeit genau festgelegt, die Aufgabe des Malers besteht ausschließlich darin, die Vorlage möglichst genau zu kopieren.

Besonders deutlich tritt bei Bobrowski in den letzten Gedichtstropfen der Wunsch nach einer Verstümmelung als Ausdruck des Glaubens und der Unterwerfung in den Vordergrund.

Du sanfter Gott! Verbrenn' meine Hände! Lösch'
das Augenlicht, und schließe den Mund mir zu!
Ich hielt dich an mit armen Farben
auf einer Tafel von Holz. Wo bist du?

Die Aufforderung des lyrischen Ich an Gott – der kontrastierend zum Ansinnen als sanft bezeichnet wird – die Hände des Malers zu verbrennen, sein Augenlicht auszulöschen und seinen Mund zu verschließen, ist als völlige Selbstaufgabe zu verstehen. Die Verse entsprechen weitgehend den Gedanken eines Mönchs, den Rilke im zweiten Teil des „Stundenbuchs“ mit dem Titel „VON DER PILGERSCHAFT“ in mystischer Verzückung die folgenden Verse sagen lässt:

Lösch mir die Augen aus: ich kann dich sehn,
wirf mir die Ohren zu: ich kann dich hören,
und ohne Füße kann ich zu dir gehen,
und ohne Mund noch kann ich dich beschwören.

319 Rilke (2006), 202.

Brich mir die Arme ab, ich fasse dich
mit meinem Herzen wie mit einer Hand,
halt mir das Herz zu, und mein Hirn wird schlagen,
und wirfst du in mein Hirn den Brand,
so werd ich dich auf meinem Blute tragen.³²⁰

Die Übereinstimmungen sind fast wörtlich, die beiden Texte unterscheiden sich aber darin, dass bei Rilke stets klar ist, weshalb der Mönch Gott auffordert, ihn zu verstümmeln: Rilkes Mönch kann dank seines tiefen Glaubens Gott wahrnehmen auch ohne Sinne, ihm nahetreten auch ohne Füße, ihn umfassen auch ohne Arme, ihn auf dem eigenen Blute tragen auch ohne Hirn und ohne Herz. Bei Bobrowskis Maler treten die Beweggründe in den Hintergrund. Gerade weil der konkrete Malvorgang der Ikone – anders als bei Rilke – so wichtig ist und detailliert im Gedicht aufscheint, wird die Gedichtsstelle als paradox empfunden. Gott wird vom Maler aufgefordert, etwas zu tun, das ihm ein für allemal die Herstellung von Ikonen verunmöglicht. Da er dann die ihm zugedachte Aufgabe nicht mehr wahrnehmen könnte, wirkt das von einer diffusen Todessehnsucht durchdrungene Ansinnen in hohem Maße befremdlich.

Nachdem das vollendete Bild in der Kammer des Malers steht, an seinem Erschaffer vorbeisieht und diesen doch wahrnimmt, wird in der Schlussstrophe die Absicht formuliert, die Ikone, um sie vor schändlichen Blicken zu schützen, mit einem vergoldeten Oklad, einem Metallbeschlag zu verkleiden, der nur Gesicht und Hände freilässt.

Ich werde dich in goldene Bleche ganz
einhüllen, daß kein Auge dich schände je.
Doch darf ich deinen Blick verschließen?
und deine Hände? – Du bist das Schweigen.

Das Gedicht endet mit der Erkenntnis des Malers, dass Gott schweigt und eine Zwiesprache mit ihm nicht möglich ist, womit sich das Gedicht dem Gottesverständnis von Rilkes Mönch im ersten Buch des „Stundenbuchs“ mit dem Titel „VOM MÖNCHISCHEN LEBEN“ annähert.

320 Rilke (2006), 242. Während sich die Gedichte über einen malenden Mönch im ersten Buch des „Stundenbuchs“ finden, stammen diese Verse aus dem zweiten Buch und gehen damit auf die Erinnerungen Rilkes an die zweite Russlandreise im Jahr 1900 zurück.

3.3.3 Poetologische Aspekte im Gedicht „DER IKONENMALER“

Im Februar oder März 1952, also zehn Jahre nach der Entstehungszeit des Gedichts „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“,³²¹ schrieb Bobrowski den fünfteiligen Gedichtzyklus „DER IKONENMALER“.³²² Anlass, auf das Thema zurückzukommen, könnte ihm die Publikation „Göttliche Ikone: vom Kultbild der Ostkirche“, ein 1949 erschienenes Buch von Leonhard Küppers, das sich in seiner nachgelassenen Bibliothek befindet, geboten haben.³²³ Das Gedicht zählt zu den am besten durch eine Eigeninterpretation analysierten Texten in Bobrowskis gesamtem lyrischen Werk. In einem Brief an Hans Ricke vom 1. März 1952 erwähnte Bobrowski das Gedicht als begonnen. Offenbar ging er noch immer von der falschen Annahme aus, dass die fragliche Ikone aus dem 12. Jahrhundert stammt, da er sie gegenüber Ricke als sehr alt bezeichnete. Er äußerte sich im fraglichen Brief zudem unsicher darüber, ob es ihm gelingen würde, „den ganz johanneischen Glaubensgehalt der Ostkirche genügend“ aufzeigen zu können. Und er fügte dann an:

Doch ist das vielleicht auch nicht so wichtig gegenüber dem Wert, den eine Besinnung auf die Möglichkeit einer von echtem Glaubensgehalt erfüllten Kunst heute bedeuten könnte. Immerhin haben mich diese Gedanken (und auch der Plan zu diesen Gedichten) schon vor zehn Jahren nachhaltig bewegt, wie die Ikonen und orthodoxen Gottesdienste selber.³²⁴

Unter dem Wort „johanneisch“ subsumiert Bobrowski wohl die von Johannes dem Evangelisten verfassten oder ihm zumindest in früheren Zeiten zugeschriebenen Texte der Bibel, allen voran das Johannesevangelium, ferner die Briefe des Johannes, während die Apokalypse schon früh Johannes von Patmos zugewiesen worden ist.³²⁵ In diesen biblischen Texten erkannte er das Fundament des orthodoxen Glaubensgebäudes, dessen Grundgedanke der Erlösung durch Gottes Barmherzigkeit auf Ikonen und in Gottesdiensten stets von Neuem manifest wird. Den heilsgeschichtlichen Wendepunkt markieren in den Evangelien Karfreitag und Ostern, die wichtigsten Feiertage im ortho-

321 GW II, 35/36.

322 GW II, 194–198.

323 Katalog Bukauskaite 402, Nr. 1072.

324 Zitiert nach GW V, 319 und Briefe I, 279/280.

325 Die Autorenschaft des Evangeliums ist heute umstritten, ebenso jene des zweiten und dritten Briefs des Johannes, bei der Apokalypse besteht ein Konsens, dass sie nicht vom Evangelisten, sondern von Johannes von Patmos, einem frühchristlichen Propheten, stammt.

doxen Kirchenjahr. In einem weiteren Schreiben sandte Bobrowski am 27. März 1952 das fertiggestellte Gedicht an Hans Ricke und hielt dazu fest:

Das Gedicht versucht, den Glaubensgehalt der orthodoxen Kirche in seiner Wirksamkeit auf die Malermönche zu zeigen. Es muß also einerseits die aus der Gottesferne resultierende Verlorenheit des Menschen, andererseits sein unendliches Vertrauen auf die Erlösung zum Ansatzpunkt genommen werden. Dazu aber muß auch die Isolation der in ihr Kloster oder in eine andere selbstgewählte Einsamkeit eingeschlossenen Maler, von deren „heiligem Leben“ zahlreiche Chroniken erzählen, deutlich gemacht sein.³²⁶

Gottesferne und Vertrauen auf die Erlösung sind die beiden entgegengesetzten Pole, die Bobrowski im ersten Gedichtteil thematisiert. Das fromme und kontemplative Leben eines Ikonen malenden Mönchs, der „hineingesunken in viele Tage aus Gebet und Schweigen“ sein Werk verrichtet, steht im Gegensatz zur Kunde, die dieser von geflüchteten Brüdern über das Leben außerhalb der Klostermauern und jenseits der Wälder erhalten hat. Ruheloses und geschäftiges Treiben finde dort statt, doch keiner liebe den andern, und die Menschen würden ihre Kirchen ohne Güte bauen. Die Welt der Gottesferne gipfelt in den Versen:

[...] Sie singen gierigen Gesichts
Lobgesang und Bittgebet und reiben
ihre Hände über andrer Not –

Diese gesellschaftskritischen Worte sind auf eine bigotte und menschenverachtende städtische Gesellschaft im hochmittelalterlichen Russland zu beziehen. Die Formulierung, zu der es keine Entsprechung in der Urfassung „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“ gibt, ist typisch für Bobrowskis Gedichte nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft. Die Sozialkritik, in der die Raffgier einer egoistischen und auf Eigennutz bedachten Gesellschaft angeprangert wird, mag von der Antifa-Schulung in Russland beeinflusst sein. Mit dem Abbau von Gold und den lauten Märkten sind Bergbau und Handel gemeint, deren oberstes Ziel eine Gewinnmaximierung zulasten der Schwachen ist. Erst angesichts des Todes bekennen diese Menschen ihre Sünden,

326 Zitiert nach GWV, 319–321.

klagen sie ihr Leben an und brennen
von Gebeten, ihre Lippen nennen
unsern Herrn mit hundert Namen –

Zum Malvorgang und den Maltechniken, die wie der Bildgehalt der Ikonen streng festgeschrieben sind, hielt Bobrowski in der Beilage seines Briefs vom 27. März 1952 an Hans Ricke fest:

Der Vorgang des Malens, in den Podliniki, den „Malerbüchern“, festgelegt, war an bestimmte Reihenfolgen und Hantierungen gebunden. Über Güte und Art des Holzes, über die Bestandteile der Grundierungsmasse, dem Lewkas, über die Flüssigkeit zum Anrühren der Farben (man nahm Eigelb, da Öl ein Erzeugnis menschlicher Tätigkeit ist) gab es Vorschriften. Und ebenso waren die Elemente der Zeichnung, die Zusammenstellungen der Bildteile in ihrem symbolischen Wert genau bezeichnet.

Bemerkenswerterweise erörtert Bobrowski Aspekte des Malvorgangs und des vorgeschriebenen Bildaufbaus detailliert im Gedicht „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“, nicht aber im Gedicht „DER IKONENMALER“, in dem er nur generell feststellt:

Ich bin ein Maler. In den heiligen Büchern
ist mir gesagt, wie alt das Holz, wie fügsam
die Farben und wie fest der Grund sein soll.
Und alte Kunde wahrten uns die Griechen
von unsres Herren Blick, von seiner Mutter
seligen Händen, von dem Tuch um ihre
Stirne –

Die vorbereitenden Arbeitsschritte bei der Herstellung der Ikone sowie die Beschreibung des Malvorgangs und der Maltechnik nimmt also weit weniger Raum ein als im Gedicht „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“. Stattdessen rücken das Gebet und die gedankliche Auseinandersetzung mit Gott in den Vordergrund. Dabei verzichtet Bobrowski auf eine Betonung der Selbstaufgabe, die im Gedicht von 1943 so verstörend und schwer zugänglich wirkt.

Die Erwähnung der Griechen weist den Maler als Russen aus und betont die griechisch-byzantinische Tradition, in der die russische Orthodoxie in religionsgeschichtlicher und künstlerischer Hinsicht steht. Es folgen Strophen, die

von der inneren Vorbereitung des Malers, aber auch von seiner Erwartung und Ergriffenheit im Vorfeld seiner Arbeit handeln. Bobrowski war es ein Anliegen, im Begleittext des Briefs an Hans Ricke vom 27. März 1952 auf die Freiheit des Mönchs zu verweisen, dem es trotz der Dichte der Regeln möglich war, ein einzigartiges Kunstwerk zu schaffen.

Man wird bezweifeln wollen, ob nicht bei so gearteten Beschränkungen die künstlerische Gestaltung verloren gehen mußte. Doch überzeugt die Bekanntschaft mit Ikonen des 15. und 16. Jahrhunderts vor allem sofort von der Gegenstandslosigkeit dieser Vermutung. Wie der Künstler die Bildteile zueinander setzte, wie er die Vorgänge vereinfachte und sie zugleich vertiefte, wie er seine eigene Inbrunst dem Bild mitteilte – ihnen das Geheimnis mitgab, das um alle große Kunst ist, das bleibt unserer Bewunderung wert.

Diese wohl wichtigste Textstelle des fraglichen Schreibens zeugt nicht bloß von einem großen Respekt gegenüber der Ikone als religiösem Kultgegenstand und künstlerischer Leistung, sondern verweist zudem unverschlüsselt auf die Entwicklung, die Bobrowskis Lyrik damals im Begriff zu nehmen war. Es kommt diesen Ausführungen also – vom Dichter beabsichtigt oder nicht – eine hohe poetologische Bedeutung zu. In immer stringenteren Formulierungen gelingt es Bobrowski in seinen im letzten Lebensjahrzehnt entstandenen Gedichten, Textteile kunstvoll und sinnreich zueinanderzusetzen, Inhalte zu vereinfachen und paradigmatisch zu vertiefen, seinen Versen unauslotbare Geheimnisse mitzugeben und seiner großen persönlichen Betroffenheit Ausdruck zu verleihen, die sich auf den Leser überträgt. Freilich ist ihm dies, was er 1952 im Brief über die Ikonen schreibt, im fraglichen Gedicht noch nicht in dieser schlüssigen Form gelungen.

Im gleichen Schreiben an Hans Ricke fährt Bobrowski fort:

Zunächst indessen bezaubern uns die Farben, der überraschende Zusammenklang, die Sorgfalt der Entsprechungen, – obwohl es auch für die Farben Vorschriften gab und zunächst nur drei, später fünf usw zugelassen waren.

Im Gedicht ist das nur gestreift, allerdings auf eine bewußt lapidare, inschriftartige Weise. Hier mußte, da der Vorgang vom Maler aus betrachtet wird, die besondere Gestimmtheit, die aus einem „reinen

Leben“, aus Fasten, Gebet etc hervorgehende Bewußtheit, nichts als Werkzeug, als Griffel Gottes zu sein, ersichtlich werden.

Die ursprüngliche Beschränkung auf drei Farben bezieht Bobrowski wohl auf das dem Gold unterlegte Poliment. Über Jahrhunderte sind dafür dunkelgraue, rote und gelbe Tonerden verwendet worden.³²⁷ Auf den Umstand, dass im Gedicht der Maler die Ikone mit dem Mund malt, geht Bobrowski im Schreiben nicht ein, mit „bewußt lapidare, inschriftartige Weise“ dürfte er die Reduktion der Darstellung auf das Wesentliche gemeint haben. In beiden Ikonenmaler-Gedichten bezieht sich Bobrowski auf die gleiche Person, und in beiden lässt er die entsprechende Strophe mit der Akklamationsformel „Amen“ beenden, die sich auf ein Gebet und damit das gesprochene Wort und nicht ein gemaltes Bild bezieht.

Zum fünften und letzten Teil des Gedichts, der, einmalig in Bobrowskis Werk, in dreizeiligen Terzinenstrophen verfasst ist, die an Dantes Göttliche Komödie, aber auch an Rilkes Stundenbuch erinnern, schrieb Bobrowski am 27. März 1952 an Hans Ricke:

Im letzten Teil des Gedichts schließlich wird der Versuch unternommen, das dennoch und immer wirksam bleibende „Menschliche“ des Malers, das trotz seiner Abgeschlossenheit vorhandene Verflochtensein mit der „Welt“ zu zeigen – in der Beschwörung des Herrn, dem auch Unrast, Irrtum, Zorn usw, kurz die Welt, gehören. Aber diese beschwörenden Fragen müssen schließlich in die Bescheidung, in das vertrauende Gebet zurückgenommen werden, – das andere hieße: Gott vorzugreifen; ein Vorwurf, den die Ostkirche oft (und wie mir scheint mit Recht) gegen ihre Bruderkirchen erhoben hat.

Die insgesamt neun Strophen des fünften Teils handeln zum einen vom Werkzeugsein des Malers, vom Eindruck, den das fertiggestellte Bild in seiner ärmlichen Kammer auf ihn macht, aber auch von den glaubensfernen Menschen, die hinter dem Wald leben und die er vom Hörensagen kennt. Auch diese hält Gott, wie der Maler fragend erkennt, trotz ihrer Entfremdung und mitsamt ihrer Unrast, ihrem Jubel und Zorn, und selbst ihrer Arglist und Gewalt in der Höhlung seiner Hand. Es ist nicht am Menschen zu werten und zu urteilen, denn Gott wird alle in sich versöhnen, und so endet das Gedicht mit der

327 Bobrowski verfügte – wie das Schreiben an Hans Ricke belegt – über beachtliche Kenntnisse zur Technik der Ikonenmalerei, die er später im Zusammenhang mit dem Lektorat von Konrad Onaschs Publikation über russische Ikonen noch vertiefen konnte.

demutvollen Bitte des Ikonenmalers, ihm gnädig zu sein und seinen Sinn zu ebnen.³²⁸

In diesen Versen, aber auch in Bobrowskis Erläuterungen dazu wird möglicherweise ein politisches Credo angedeutet, eine Absage an die scharfe Rhetorik des Kalten Kriegs. Und schließlich betont Bobrowski im folgenden Abschnitt, wenn auch reichlich verschlüsselt, einen Gegenwartsbezug, in dem das Rivalisieren von Wertesystemen angesprochen wird.

So kann vielleicht das Gedicht im Widerstreit unserer Tage zwischen Entpersönlichung, Vermassung und schrankenloser Auswirkung des Persönlichkeitsrechts das Bewußtsein, jedenfalls die Möglichkeit einer echten, von wirklichem Gehalt, von einer „gebundenen Freiheit“ erfüllten Mitte als Existenzgrund bezeichnen, wenigstens erhoffen helfen.³²⁹

Mit dem „Widerstreit unserer Tage“ könnte Bobrowski die dem Kalten Krieg zugrunde liegende ideologische Wertedebatte gemeint haben, für die das Christentum als Lösung eine Existenzform und Lebensgrundlage in einer „gebundenen Freiheit“ anbietet. Am Ende des Gedichts wird noch einmal sein poetologischer Gehalt deutlich, denn der Ikonenmaler führt nun keinen Pinsel mehr, sondern eine Feder, mit der er Gottes Namen schreibt:

Ich war nur eine Feder, lieber Herr,
gehorsam deinen Namen hinzuschreiben.
Heut aber bin ich, weil du willst, ein Speer.

Die feinen Pinsel, mit denen Ikonen beschriftet worden sind, mögen in ihrer Form an kleine Speere erinnern. Doch im Maler kann auch der Dichter und seine Bestimmung erkannt werden: Ausgehend von seinem Glauben, der im Gehorsam gegenüber Gott seinen Ausdruck findet, wird ihm ein Auftrag zuteil, der ihn – obschon er dabei Werkzeug des Herrn bleibt – zu einem aktiven, ja gar kämpferischen Handeln verpflichtet.

328 Mit einer ähnlichen Bitte, bezogen auf die Menschen hinter den Wäldern, endet die erste Strophe des ersten Teils des Gedichts: „Sei mit ihnen gnädig, Herr, mein Gott.“ Der dort durchaus wertende Charakter der Anrufung Gottes wird am Ende des fünften Teils relativiert, denn der Mensch darf Gott nicht vorgreifen.

329 GW V, 321.

3.3.4 Beschäftigung mit dem religiösen Gehalt einer Ikone

Bobrowski hat insgesamt sieben Gedichte geschrieben, die direkt oder indirekt auf Ikonen Bezug zu nehmen scheinen.³³⁰ In zwei von ihnen wird auch der Maler der Ikone genannt: Nebst dem wenig bekannten Polyevkt, bei Bobrowski Polyeukt Nikiforow, ist dies Andrej Rublew oder Rublow, der um 1360 geboren wurde und der im Jahr 1430 in Moskau verstarb. Bobrowskis am 18. November 1953 geschriebenes Gedicht „VON GOTTES GEGENWART“³³¹ das den Untertitel „zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone“ trägt, bezieht sich auf die bekannteste Ikone der gesamten Orthodoxie. Sie ist in Leonhard Küppers Publikation „Göttliche Ikone: vom Kultbild der Ostkirche“ an prominenter Stelle abgebildet.³³² Die Ikone, heute in der Tretjakowgalerie in Moskau, ist 1411 entstanden. Die drei engelähnlichen Gestalten, die an einer Mensa sitzen, auf der eine Schale steht, die an einen Kelch oder ein Ziborium erinnert, stellen als Allegorien Gott Vater, Sohn und Heiligen Geist dar. Die Zuordnung im Einzelnen ist umstritten.³³³

Das Gedicht umfasst insgesamt zwölf Strophen in jambischem Versmaß, jede bestehend aus vier kreuzgereimten Versen, die – dem Thema entsprechend – in drei mit arabischen Ziffern versehene Gruppen aufgeteilt sind. Die erste Gruppe umfasst vier, die zweite fünf und die dritte drei Strophen. Das Gedicht kreist um den theologischen Gehalt der Ikone, wobei das lyrische Ich nicht wie im Gedicht „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“³³⁴ mit dem Ikonenmaler identisch ist. Auch die Herstellung der Ikone und die Gläubigkeit des Malers werden mit keinem Wort erwähnt. Vielmehr ist im Gedicht ein von jedem Kontext losgelöster Betrachter erkennbar, der von der Schönheit des Bildwerks und der theologischen Tiefe der Darstellung ergriffen zu sein scheint.

Die ersten vier Strophen nehmen Bezug auf das Alte Testament: In Genesis 18, 1–15 wird von drei Männern berichtet, die Abraham in seiner Wohnstätte im Mamre besucht haben und die von ihm und seiner Frau Sara bewirtet wurden. Augustinus und andere Kirchenlehrer sahen in den geflügelten Gestalten einen Hinweis auf die Trinität.³³⁵ In der zweiten Strophengruppe, dem Kernstück des gesamten Gedichts, analysiert Bobrowski, ausgehend von Körperhaltung und

330 Es sind dies die Gedichte „Ikone“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1941“, „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191“, „DER IKONENMALER“, „VON GOTTES GEGENWART, (zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone)“, „IKONE“, „NOWGOROD (Ankunft der Heiligen)“, „ALTE STADT AM DON“. Die Gedichte „LANDSCHAFT MIT VÖGELN“ und „DIE KIRCHE «LINDERE MEINEN KUMMER»“ nehmen nur motivisch auf Ikonen Bezug.

331 GW II, 228–230.

332 Katalog Bukauskaite 402, Nr. 1072.

333 Bobrowski dürfte davon ausgegangen sein, dass vom Betrachter aus gesehen links Gottvater, in der Mitte Christus und rechts der Heilige Geist angeordnet sind.

334 GW II, 35/36.

335 GW V, 332 und Amiet (1986), 195.

Gewandung, jede der drei Figuren. Das mystische Geheimnis der Darstellung der Trinität ist dabei stark von den unterschiedlichen Farben der Gewänder geprägt.

Dreieinigkeit! Dem Vater neigt sich Geist und Sohn;
drei Männer, die zu Abraham gekommen, ihm
des Herren Bund verkündend. Starker Ton
scholl in sein Ohr, und Helle ungestüm

drang in den Blick von ihrem Antlitz. Der
das Haupt erhob, trug rosenfarbes Gold.
Der sanft sich Beugende war (drüberher
fiel Grün) gehüllt in Bläue. Was nun sollt'

ich sagen von dem Dritten, der das Mahl
geweiht, sich neigend auch –? Die Schulter ab
sank blaues Tuch; doch wie von überall,
von allen Röten abends und vom Grab

der Nächte, vom weit offenen Licht der Frühe,
von Feuern überm Wind, vom Felsstein her
genommen, stieg, daß herrlich hier erblühe
Anflut der Tiefe, dicht und als ein Meer

erbrausend, über alles tausendfach
vertiefter Glanz aus Dunkelheit, ein Rot!
Wie rauschte schwer der Hain! Die Stimme sprach!
Und Wort und Hören, Glanz und Schau'n war Gott.

Den drei Gestalten wird in höchst unterschiedlichem Maße Aufmerksamkeit zuteil. Während von den beiden seitlichen Figuren lediglich in je einem Satz Kopfhaltung und Gewandung genannt werden, konzentriert sich Bobrowski auf die mittlere, die „das Mahl geweiht“ hat und in der er offenbar zunächst Christus zu erkennen glaubt. Die dominante rote Farbe des Kleids scheint im Gedicht von überall her zu kommen. Dies entspricht allerdings nicht der Darstellung auf der Ikone, wo der braunrote Farbton des Gewandes ein Alleinstellungsmerkmal der zentralen Figur bildet. Verbindend erscheint dort, nebst dem Goldocker des Hintergrunds, die Farbe Blau, die sich in den Gewändern von allen drei Figuren wiederfindet. Es stellt sich die Frage, was Bobrowski bewogen hat, das Gedicht so stark auf diese mittlere Figur auszu-

richten, wo doch die wesentliche Bildaussage der Ikone in der Dreiheit liegt. Es scheint, dass er, indem er auf das Mahl verweist und die Farbe Rot hervorhebt, das Mysterium der Eucharistie, das der Ikone innewohnt, in den Vordergrund rücken möchte. In der mittleren Figur, und offenbar nur in ihr, erkennt er letztlich nicht nur Christus, sondern ein alles umfassendes, göttliches Wesen, das Himmel und Erde vereint und in dem auch die Trinität zu einer Einheit verschmilzt.

Die dritte Strophengruppe beginnt mit der Anrufung des alttestamentarischen Gottes, wobei mit dem Hinweis auf „Wein und Brot“ eine Brücke vom Alten zum Neuen Testament und erneut zur Eucharistie geschlagen wird. Die letzten zwei Strophen haben die Neigung der Häupter und die in ihren Umrissen flammenähnlichen Flügel der allegorischen Gestalten auf der Ikone zum Thema, durch deren Hände die gesamte Welt umschlossen wird. Durch die Vertiefung in dieses Bild kann Gottes Gegenwart erfahren werden:

[...] Es widerfährt
uns deine Gegenwart, Gesetz und Lamm,
als Ewigkeit und unsrer Jahre Schwert.

In dieser ganzheitlichen Gotteserfahrung sind Gegenwart und Ewigkeit und damit das Diesseits und Jenseits im christlichen Sinne, aber auch Gesetz und Lamm, also Altes und Neues Testament, eins geworden. Der theologische Blick auf die Ikone und das Ausblenden anderer Aspekte ist in Bobrowskis lyrischem Werk in dieser ausgeprägten Form einzigartig. Doch hat er das Gedicht, wie viele andere aus dieser Zeit auch, nicht zur Publikation vorgesehen. Erst die Gedichte, die – Jahre später – im Zusammenhang mit Onaschs Publikation über Ikonen entstanden sind, wurden in die drei Gedichtbände „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ aufgenommen.

3.3.5 Gutachten und Werbetext zu einer Publikation von Konrad Onasch über Ikonen

1959 schrieb Bobrowski für den Union Verlag Berlin ein Probegutachten zu dem Bildtextband „Altrussische Kunstdenkmäler – Ikonen“ von Konrad Onasch. Dem Gutachten fügte er eine Liste hinzu, die „Vorschläge zu kleinen Änderungen im Text und eine größere Anzahl von Hinweisen auf Versehen in der Zeichensetzung“ enthielt.³³⁶ Das eine grundlegende und umfassende

336 Zitiert nach Faensen (2005), 32.

Einführung sowie eine große Zahl von ganzseitigen fotografischen Aufnahmen umfassende Werk erschien 1961.³³⁷ Bobrowskis Gutachten diene später – leicht ergänzt – als Werbetext.³³⁸ In diesem verweist er unter anderem auf die Bedeutung von Ikonen im Werk von Picasso, Matisse und Chagall. Er schlägt so einen Bogen zur Kunst des 20. Jahrhunderts, den man in Onaschs Ikonenband allerdings vergeblich sucht. Vielmehr warnt der Autor vor einer „pseudo-mystischen Deutung“³³⁹ der Ikonen.

Bobrowski betont zudem, dass Onasch die Entwicklung der Ikonenmalerei und der Malschulen nicht nur in einen Zusammenhang mit der Profangeschichte im alten Russland stelle, sondern auch „das Einfließen außerreligiöser Inhalte“ und die „außerordentliche Volkstümlichkeit der Ikone“ sichtbar mache.³⁴⁰ Es ist schwerlich nachvollziehbar, wie der Gutachter zu dieser Einschätzung gelangen kann, da Onasch im Gegenteil die Ikone als diesseitigen Ausdruck religiöser Wahrheiten, „die im Jenseits ihre Wurzeln suchen“, auffasst. Und Onasch führt weiter aus:

Als sinnliches Bild soll sie eine „Verähnlichung“ des Übersinnlichen, des Heiligen und Göttlichen sein. Was sie sichtbar macht, ist zweckgebunden durch das christliche Dogma. Ihre Funktion erfüllt sie im Gottesdienst der orthodoxen Kirche. Da sie das von ihr Dargestellte repräsentiert, ist sie selbst Gegenstand der Verehrung.³⁴¹

Auch bei der Auswahl für die 151 Bildtafeln standen keine volkskundlichen, sondern ausschließlich kunst- und religionsgeschichtliche Kriterien im Vordergrund: Onasch hat in seinem Buch in eindrücklicher Weise die bedeutendsten russischen Ikonen vereint und dabei die wichtigen Schulen umfassend berücksichtigt. Als profane Inhalte können einzig auf einigen Ikonen die Architekturdarstellungen im Bildhintergrund, beispielsweise jene der Städte Nowgorod und Jaroslawl, bezeichnet werden. Dass Bobrowski auf außerreligiöse Aspekte und Volkstümlichkeit verweist und dem Werk damit indirekt einen sozialistischen Blickwinkel attestiert, mag vielmehr einem politischen Kalkül entsprungen sein, nimmt er doch so dem Gegenstand des Buches die Brisanz des rein Religiösen. Durch seine Aussagen suggeriert er, dass die Publikation den Zielen des Union Verlags, wie sie der Cheflektor Gerhard Desczyk im

337 Chronik, 45.

338 GW IV, 393/394.

339 Onasch (1961), 9.

340 GW IV, 394.

341 Onasch (1961), 9.

Almanach von 1961 formuliert hat, entsprechen würde.³⁴² Nach ihm sollten die Publikationen des Verlages

die christlichen Kreise unserer Bevölkerung für die aktive und überzeugte Anteilnahme am Ringen um den Frieden, am Kampf um den Sieg des Sozialismus in der DDR und die Wiedergeburt Deutschlands als friedliebender und demokratischer Staat gewinnen.³⁴³

Hubert Faensen, der ab 1961 Betriebsleiter des Union Verlags war, äußerte sich 2005 zu den Dokumenten in öffentlichen Archiven folgendermaßen:

Was heute an Verlagsgutachten, Protokollen, Berichten und so weiter in den öffentlichen Archiven liegt, ist „ad usum Delphini“, das heißt mit politischen Argumenten für die Behörden oder die Parteileitung der CDU verfasst. Der Klartext steckt tiefer. Er geht auch nicht immer aus verlagsinternen Mitteilungen und aus der Korrespondenz hervor. Alle heiklen Angelegenheiten wurden ohnehin mündlich geregelt.³⁴⁴

In diesem Sinne müssen wohl auch Bobrowskis Gutachten zu Onaschs Ikonenband und der Werbetext für diese Publikation verstanden werden.

Im November 1961, jenem Jahr also, in dem Onaschs Buch erschienen ist, schrieb Bobrowski das Gedicht „NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*)“,³⁴⁵ in dem eine runde, in der fraglichen Publikation abgebildete und beschriebene Nikolausikone³⁴⁶ sowie eine Ikone von Antonius dem Römer³⁴⁷, der auf einem Stein nach Nowgorod geschwommen sein soll, eine zentrale Rolle spielen. Auch eine großformatige Ikone mit der Vision des Kirchendieners Tarasij³⁴⁸ thematisiert Bobrowski im Gedicht mehrmals.

342 Der Almanach wurde anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Union Verlags herausgegeben.

343 Zitiert nach Faensen (2005), 28.

344 Faensen (2005), 31.

345 GW I, 158/159.

346 Onasch (1961), Tafel 12.

347 Onasch (1961), Tafel 77.

348 Onasch (1961), Tafel 57. Hoefert (1972), 222, verweist in seiner Interpretation des Gedichts auf die bei Onasch abgebildeten Ikonen des heiligen Nikolaus und des heiligen Antonius dem Römer, nicht aber auf jene des Kirchendieners Tarasij.

NOWGOROD

(Ankunft der Heiligen)

- Jetzt,
wie es tagt, das Licht
tritt auf die Ufer, der See
hebt sich auf, eine Wolke,
5 um seine Flügel schwarz
die Vögel und weiß,
- wo das Bild, ein Holz,
herschwamm, ein grünes Holz
und ein dunkles Gesicht,
10 Nikolaj, eine Welle
trugs mit ergrüntem Fingern
hinab in den Strom,
- und entgegen kam
Antonij, der Fremdling, ein Stein
15 führt ihn daher auf dem Wasser
wellenlos, trug einen Mann,
leicht auf das Ufer kam er,
er hatte gesehen die Stadt,
- Türme und Dächer,
20 über dem Berg die Mauern
steigen und fallen im Flug
der schwarzen und weißen Vögel,
und einen Turm, geschrieben
hinauf an den Himmel.
- 25 Amen. Es ist mir ein Kreuz
gefallen über den Weg,
sagt Antonij, ein Stein –
- Narr, geh, Narr, du auch,
Narren, geht, heilige Kinder,
30 über die Brücke, die zittert.

Sie gehn mit Stöcken, an dürren
Armen flattern die Lumpen,
Windvögel, alt, aus den Wintern.

Ihr kommt des Wegs mit Geschrei.

35 Hebt mir den Stein auf.

Sigfried Hoefert hat 1972 in seiner Interpretation dieses unvermittelt mit dem Adverb „Jetzt“ einsetzenden Gedichts auf dessen Zweiteiligkeit verwiesen: Die ersten vier Versgruppen sind als „ein einziges syntaktisches Gebilde“ zu verstehen, dem ein zweiter, aus vier kürzeren Versgruppen zusammengesetzter Teil folgt, welcher mit der Akklamationsformel „Amen“ einsetzt.³⁴⁹ „Jetzt“ und „Amen“ leiten also die beiden Gedichtteile ein, wobei dem Gegenwartsbezug der in der Vergangenheit verwurzelten Legenden des ersten Teils die persönliche Aneignung und inhaltliche Auseinandersetzung im zweiten folgt.

Das Gedicht scheint zunächst mit einer morgendlichen Naturerscheinung Erinnerungen an den Ilmensee wachzurufen, an dem sich Bobrowski während des Krieges über eine lange Zeit mit Unterbrüchen aufgehalten hat. Dem Licht, welches das Ufer betritt, folgt ein Aufheben des Sees, das entweder als Emporheben oder als Verschwinden verstanden werden kann. Der See mutiert zur Wolke, deren Flügel mit schwarzen und weißen Vögeln in Verbindung gebracht werden. Aus diesen Zeilen kann eine diffuse Bedrohung herausgelesen werden, wobei die Ähnlichkeit mit einem Satz des Gedichts „Nowgorod“ im Gedichtzyklus Städte 1941 auffällt, in dem ein milder Morgen die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg ankündigt.

Weißer Stadt
vor dem milden
Morgen des Unheils! [...] ³⁵⁰

Die erste Versgruppe bezieht sich zudem auf die bei Onasch auf Tafel 57 abgebildete Ikone der Vision des Kirchendieners Tarasij, der, nachdem ihm im nächtlichen Gebet der heilige Verlaam Chutynskij erschienen war, dreimal auf den Turm seiner Klosterkirche klettern musste, und dabei als Visionen die Zerstörung der Stadt Nowgorod durch eine riesige Welle aus dem Ilmensee, silberne Pfeile als Ausdruck einer Seuche und eine drohende rote Wolke als Hinweis auf eine Feuersbrunst sah. Die berühmte, großformatige Ikone stammt

349 Hoefert (1972), 220.

350 GW II, 297/298.

aus dem 16. Jahrhundert und steht im Zusammenhang mit der Zerstörung Nowgorods durch Iwan den Schrecklichen im Jahre 1570.³⁵¹ Sie gibt sowohl die Visionen des Kirchendieners strikt nach der Legende über den heiligen Verlaam Chutynskij, als auch die Architektur der Stadt Nowgorod in höchster Genauigkeit wieder. Die zweimal im Gedicht erwähnten weißen und schwarzen Vögel sind vielleicht auch mit den weiß gewandeten Engeln mit ihren langen schwarzen Flügeln, die auf der Ikone in großer Zahl zu sehen sind, in Verbindung zu bringen.³⁵²

Die zweite Versgruppe wendet sich einer andern bei Onasch abgebildeten Ikone zu, die auf Tafel 12 das Brustbild des heiligen Nikolaus auf weißem Grund und in einem runden grünen Rahmen wiedergibt. Die im 12. Jahrhundert entstandene Ikone wurde im 16. Jahrhundert übermalt, wobei das strenge, asketische Antlitz des byzantinischen Heiligen weichere, dem russischen Verständnis eher entsprechende Formen erhielt. Die Legende berichtet, dass dem kranken Fürsten Mstislaw von Nowgorod der heilige Nikolaus erschienen sei und ihm befohlen habe, seine Ikone von Kiew nach Nowgorod zu holen. Diese schwamm den Wolchow herab bis in den Ilmensee, wo die Leibwache des Fürsten sie barg. Nachdem der Herrscher seine Gesundheit wiedererlangt hatte, ließ er für die Ikone die Nikolaus-Kathedrale im Jaroslawhof errichten.³⁵³ Im Gedicht werden sowohl der grüne Rahmen der Ikone als auch das dunkle, übermalte Gesicht des Heiligen im Zusammenhang mit der Fahrt auf dem Wolchow genannt.

Die dritte Versgruppe bezieht sich auf eine aus dem 16. Jahrhundert stammende, bei Onasch auf Tafel 77 abgebildete Ikone, die den heiligen Antonij Rimljanin darstellt,³⁵⁴ der auf einem Stein vom Lagodasee aus, wo er als Einsiedler lebte, bis nach Nowgorod geschwommen sein soll. Dort legte er als Abt den Grundstein der Kathedrale Mariae Geburt des Antonius-Klosters, wo er 1141 verstarb.³⁵⁵ Der geheimnisumwobene Stein wird noch heute in der Kirche aufbewahrt.

In der vierten Versgruppe steht wiederum die Ikone der Vision des Kirchendieners Tarasij im Zentrum, auf der nicht nur die Stadt Nowgorod detailliert wiedergegeben wird, sondern auch das außerhalb der Stadt liegende Chutynskij-Kloster, wo die Vision stattgefunden haben soll. Der auf der Ikone sehr hoch dargestellte Turm der Klosterkirche reicht im Gedicht bis in

351 Dazu Spielmann/Westheider (2005), 94.

352 Schwarze Engelsflügel verweisen auf gefallene Engel. Hoefert (1972), 221, sieht in den schwarzen und weißen Vögeln keine symbolische Bedeutung, sondern vermutet, dass es Bobrowski ausschließlich um den Kontrast gegangen ist.

353 Onasch (1961), 349.

354 Das bedeutet Antonius der Römer, eine historische Person des 12. Jahrhunderts.

355 GW V, 164/165.

den Himmel. Zu erkennen ist auf der Ikone auch die bei Bobrowski erwähnte Holzbrücke, welche seit der Zeit der Stadtgründung die Handelsseite mit dem Kreml verbindet.³⁵⁶



Abb. 7: Ikone der Vision des Kirchendieners Tarasij, 16. Jahrhundert, Tempera auf Holz, Historisches Museum, Weliki Nowgorod. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.

356 Hoefert (1972), 224, vermutet im Zittern der Brücke einen Zusammenhang mit Perun, der seine Keule auf die Brücke wirft, bevor er untergeht. Gegen diese Deutung spricht die nicht vordergründig mit der Christianisierung Russlands im Zusammenhang stehende Thematik des Gedichts.



Abb. 8: Ikone der Vision des Kirchendieners Tarasij, 16. Jahrhundert, Ausschnitt mit dem Turm des Chutynskij-Klosters. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.



Abb. 9: Ikone der Vision des Kirchendieners Tarasij, 16. Jahrhundert, Ausschnitt mit der Brücke, die den Kreml mit der Handelsseite verbindet. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.

Mit der fünften Versgruppe und damit dem Auftakt des zweiten Teils entfernt sich das Gedicht von den Legenden, und während Antonij zu sprechen beginnt, gewinnen die Verse an Dynamik. Allein in den letzten drei Versgruppen findet sich dreimal das Verb „gehen“ und einmal – zum Schluss – das Verb „kommen“.

Dreimal erscheint in der sechsten Versgruppe das Wort „Narr“, zweimal im Singular, ein drittes Mal im Plural. Es ist zu vermuten, dass Bobrowski zunächst die beiden heiligen Narren Prokop und Johannes von Ustjug gemeint hat, die er im Gedicht beide einzeln mit „du“ anspricht. Die dritte Nennung des Begriffs dürfte sich im paradigmatischen Sinne ganz grundsätzlich auf das im orthodoxen Glauben tief verankerte Phänomen der heiligen Narren in Christo beziehen, die in ihrem Wahnsinn dem Göttlichen besonders nahe sind. Die Heiligen Prokop und Johannes sind häufig gemeinsam auf Ikonen dargestellt worden, obchon sie nicht zur gleichen Zeit gelebt haben.³⁵⁷ Prokop stammte der Legende nach aus Lübeck. Er kam im 13. Jahrhundert nach Nowgorod, wo er mit Handel reich wurde, bevor er sein Hab und Gut verschenkte und in Lumpen gekleidet die Stadt in Richtung Ustjug verließ, wo er 1303 verstarb. Der heilige Johannes,

357 Siehe dazu den erweiterten Katalog des Ikonenmuseums Recklinghausen, 1960, 209 (Nr. 283).

der ebenfalls als Narr in Ustjug lebte, ist hingegen dem 15. Jahrhundert zuzurechnen. Das Gedicht endet mit der Aufforderung der Narren, den Stein des Antonij aufzubewahren, was auch bis heute gemacht wird. Hoefert sieht als weitere Deutungsmöglichkeit im Schlussvers die Aufforderung, beim Bau der Kathedrale Mariae Geburt des Antonius-Klosters Hand anzulegen.

Thema des Gedichts ist also nicht nur, wie dessen Titel vermuten lässt, die Ankunft der beiden für die Stadt- und Kirchengeschichte Nowgorods bedeutenden Heiligen Nikolaus und Antonij, sondern ein komplexes System von ineinander verwobenen, auf Ikonen dargestellten Legenden, das nebst dem Kommen auch das Gehen von Heiligen umschließt.

3.3.6 Ikonen in Bobrowskis Eigentum

Johannes Bobrowski besaß drei Ikonen: Eine emaillierte Metallikone der Gottesmutter, eine kleinformatige hölzerne Ikone eines mit kyrillischen Buchstaben als „Joann“ bezeichneten Heiligen³⁵⁸ und schließlich eine auf Holz gemalte Ikone, die einen Heiligen vor nachtschwarzem Himmel stehend über der Vedute einer Klosteranlage mit zahlreichen, von orthodoxen Kreuzen bekronnten Türmen und Kuppeln zeigt.³⁵⁹ Angesichts der – bedingt durch die Drucktechnik – beschränkten Auflösung der Abbildung in Gerhard Wolfs Publikation „Beschreibung eines Zimmers“ und dem Umstand, dass die Ikone oben in der Mitte im Bereich der Beschriftung Schäden aufweist, ist eine eindeutige Identifikation nicht möglich.

Am 27. Oktober 1960 hat Bobrowski das nur eine einzige Versgruppe umfassende Gedicht „IKONE“³⁶⁰ geschrieben, das auf die damals im Arbeitszimmer des Dichters verwahrten Ikonen Bezug zu nehmen scheint und nach Siegfried Hoefert „aus einem Guss geformt“ ist.³⁶¹ Das Gedicht ist erstmals im Herbst 1961 in der Zeitschrift „blätter und bilder“³⁶² veröffentlicht worden; 1962 folgte die Publikation im Band „Schattenland Ströme“.

358 Abbildung bei Baldauf (Hg.), Bobrowski, Lebensbilder, 65.

359 Es sind auf der Ikone insgesamt acht Kreuze zu sehen. Wolf (1975), 79 und 129, vermutet in dem Heiligen den hl. Alexius der Gottesmensch, allerdings ohne klare Belege anzuführen. Fälschlicherweise wird in dieser Publikation auf die Kathedrale von Nowgorod verwiesen, auf der Ikone befindet sich die Stadt- oder Klosteranlage aber nicht an einem erhöhten Standort und die deutlich erkennbaren Türme seitlich der zentralen Kuppel sind mit der Sophienkathedrale nicht vereinbar. Die Ikone könnte hingegen den hl. Hiob (mit bürgerlichem Namen Joan) über der bedeutenden orthodoxen Lavra der Gottesmutter von Pocaev in der Ukraine darstellen.

360 GW I, 122.

361 Hoefert (1972), 227.

362 Diese Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei wurde von Horst Bienek und Platschek in Würzburg/Wien herausgegeben. Dazu GW V, 125.

IKONE

- Türme, gebogen, verzäunt
von Kreuzen, rot. Finster
atmet der Himmel, Joann
steht auf dem Hügel, die Stadt
5 gegen den Fluß. Er sieht
kommen das Meer mit Balken,
Rudern, rädigen
Fischen, der Wald
wirft sich herab in den Sand.
10 Her vor dem Wind
geht der Fürst, er schwenkt
Fackeln in beiden Händen, er streut
lautlose Feuer
über die Ebenen aus.

Mit den von Kreuzen verzäunten Türmen, dem finster atmenden Himmel und dem als „Joann“ bezeichneten Heiligen, der auf einem Hügel steht, währenddem sich die Stadt unten am Fluss befindet, dürfte Bobrowski die Darstellungen auf seinen eigenen Ikonen zu einem einzigen Bild zusammengefasst haben. Es bleibt offen, ob er mit dem Namen „Joann“ den Täufer, den Evangelisten oder einen anderen Heiligen gleichen Namens gemeint hat. Nach Hoefert könnte sich die Gedichtstelle zudem auf den Dichter selbst beziehen, der den gleichen Vornamen trug und der als Augenzeuge die Zerstörung der Handelsseite von Nowgorod im Zweiten Weltkrieg erlebt hat.³⁶³ Der prophetische Charakter des Gedichts mit den apokalyptischen Bildern, die ab dem fünften Vers einsetzen, lässt zudem den Schluss zu, dass Bobrowski Johannes von Patmos, den Verfasser der Offenbarung, mit gemeint haben könnte.³⁶⁴ Schließlich ist es denkbar, dass der Dichter auch eine historische Person mit einschließen wollte. Haufe nennt den ersten Nowgoroder Erzbischof Johann aus dem 12. Jahrhundert, beim Fürsten ist zudem an Wladimir I, Großfürst von Kiew, der mit einer Zwangstaufe das Christentum einführte, oder seinen Sohn Jaroslaw den Weisen zu denken, welcher den Jaroslawhof in Weliki Nowgorod gegründet haben soll.

Hoefert glaubt, in „Joann“ eine bedrohliche Gestalt zu erkennen, die Feuer ausstreut, und er verweist auf helle Feuchtigkeitsflecken auf einer von

363 Hoefert (1972), 226.

364 Dazu GW V, 125/126.

Bobrowskis Ikonen, die im Abendlicht betrachtet den Dichter zur entsprechenden Formulierung angeregt haben könnten.³⁶⁵ Haufe hingegen schlägt vor, den Begriff „Fürst“ positiv als Messias und Friedensfürst im Sinne von Jesaja 9,5 zu deuten.³⁶⁶ Die unterschiedlichen Interpretationsansätze zeugen nicht nur von der Komplexität des Gedichts, sie unterstreichen auch die Ambivalenz, die es ausstrahlt.

Es spricht einiges dafür, dass „Joann“ und der „Fürst“ nicht identisch sind. Der grundlegende Titel „IKONE“, den das Gedicht trägt, verweist ohne Zweifel auf einen Heiligen, der nach orthodoxem Verständnis auch tatsächlich im Bild anwesend ist, Verehrung erfährt und dadurch nur positiv gedeutet werden kann. Sein erhöhter Standort ermöglicht ihm die Sicht auf mehrdeutige Vorkommnisse, die unten am Fluss, am Meeresufer und in der Ebene stattfinden. Schon die Balken und Ruder, die auf einen Schiffbruch verweisen, das Meer, das mit räudigen Fischen daherkommt, der Wald, der sich wie als Zeichen der Unterwerfung in den Sand wirft, sind als Chiffren nicht nur undeutbar, es bleibt auch im Dunkeln, ob sie negativ oder positiv zu verstehen sind. Der Fürst und sein Umgang mit dem Feuer scheinen von der gleichen Ambivalenz geprägt zu sein. Der Adelstitel weist ihn zwar als Herrscher aus, aber es bleibt offen, ob diese Herrschaft weltliche oder himmlische Züge trägt, und ob sie mit Errettung und Ewigem Leben oder mit Unheil und blinder Zerstörungswut einhergeht. Die Fackeln, die der Fürst schwingt, können ebenso auf die Offenbarung des Johannes 4, 5 verweisen, als auch als Zeichen roher Gewalt gedeutet werden.

1960, im gleichen Jahr, in dem das Gedicht „IKONE“ entstanden ist, hielt Bobrowski einen Vortrag zur Lyrik in der DDR und umschrieb die Eigenschaften moderner Dichtung mit den Worten:

Das moderne Gedicht heimelt nicht an, es erlaubt nicht, sich's in einem Vers gemütlich zu machen, es nimmt den Leser nicht in ein Bewußtsein der Kommunikation, der Gemeinschaft mit dem Dichter auf. Es ist beunruhigend, manchmal beängstigend, bedrohlich. Man kann an ihm das persönliche Ich des Dichters nur schwer, oft überhaupt nicht ablesen. Selbst wenn der Dichter sich selber im Gedicht einführt, wird er nicht faßbar.³⁶⁷

Dieser beunruhigende, mitunter beängstigende Charakter moderner Lyrik wohnt auch Bobrowskis Gedicht „IKONE“ mit seinem weit gefassten, sich

365 Hoefert (1972), 226.

366 GW V, 126.

367 GW IV, 434.

nicht festlegen wollenden Titel inne. Er scheint am ehesten das orthodoxe Glaubensgebäude als Ganzheit mitsamt der gleichermaßen von Triumph und Tragik geprägten Geschichte des Christentums in Russland zu thematisieren. Bobrowski hat von einem „johanneischen Glaubensgehalt der Ostkirche“³⁶⁸ gesprochen, und so überrascht es nicht, dass der Heilige, der von einem Hügel aus die vieldeutigen Ereignisse wahrnimmt, als „Joann“ bezeichnet wird. Das Gedicht bildet ein Gegenstück zur Ikone mit der Vision des Kirchendieners Tarasij, die in ähnlicher Weise religiöse Inhalte, historische Vorkommnisse und Legenden Nowgorods in einem großen, von tiefem Glauben erfüllten Panorama zusammenfügt.

3.3.7 Jawlenskys Christus mit der Dornenkrone

In Bobrowskis lyrischem Œuvre findet sich nach 1961 kein einziges Gedicht mehr, in dem er sich mit Ikonen beschäftigt hat oder in dem auch nur das Nomen Ikone erwähnt wird. Allerdings legte Bobrowski, nachdem er am 17. August 1962 von seinem Arbeitsplatz im Union Verlag aus Zeuge des qualvollen Sterbens von Peter Fechter geworden war, die farbige Reproduktion eines Gemäldes des russischen Avantgardisten Alexej von Jawlensky mit dem Titel „Dornenkrone“ unter die Glasplatte seines Büroschreibtischs.³⁶⁹ Das Bildnis des gemarterten, von Leid und Verzweiflung gezeichneten Haupts Christi in frontaler Ansicht, mit geschlossenen Augen und nach innen gerichtetem Blick, drückt einen tiefen, sich auf den Betrachter übertragenden Schmerz aus. Es ist 1918 am Ende des Ersten Weltkriegs im Exil in Ascona entstanden.

Jawlensky, ein Autodidakt, wurde 1864 in der russischen Stadt Torschok geboren. Er kam in jungen Jahren nach München, wo er Franz Marc und Wassily Kandinsky kennenlernte und von den Werken der Künstler im Umfeld des „Blauen Reiter“ Anregungen erhielt. Sein Werk ist zutiefst geprägt von den Kultbildern der Ostkirche: Viele seiner Gemälde zeigen menschliche Antlitze in strenger Frontalität und starker Abstraktion, oftmals ohne Halsansatz; sie sind kleinformatig und hochrechteckig wie Ikonen und besitzen eine hohe Intensität des Kolorits.³⁷⁰

Im Alter lebte Jawlensky in Wiesbaden, wo er, obschon er unter einer fortschreitenden Arthritis deformans litt, zwischen 1934 und 1937 rund 700 kleinformatige Bilder auf Papier schuf, die er „Meditationen“ nannte. Sie stellen

368 Brief an Hans Ricke vom 27. März 1952, GW V, 319 ff.

369 Alexej von Jawlensky, „Dornenkrone“, 1918, Städtische Galerie, München.

370 Brenske (2005), 12/13.

stark abstrahierte Gesichter dar, deren Augen- und Nasenlinien das strukturelle Gerüst bilden. Die einst leuchtende Palette wandelte sich im Alter und umfasste vermehrt gedämpfte, nebst Schwarz häufig erdige, moosgrüne und violette Farbtöne. Langsam und unter Schmerzen arbeitete der Maler völlig zurückgezogen und in Askese wie Bobrowskis Ikonenmaler oder Rilkes Mönch im „Stundenbuch“.

Ich arbeite für mich, nur für mich und meinen Gott. Oft bin ich wie ohnmächtig vor Schmerz. Aber meine Arbeit ist mein Gebet, aber ein leidenschaftliches, durch Farben gesprochenes Gebet. Ich arbeite mit Ekstase und mit Tränen in den Augen. Ich arbeite so lange bis die Dunkelheit kommt und mich umhüllt. Und von allen Wänden fließen die Farben.³⁷¹

In den letzten Lebensjahren ab 1938 bis zu seinem Tod 1941 konnte Jawlensky wegen der fortschreitenden Krankheit nicht mehr malen.

Bobrowski schrieb das zwei Versgruppen und insgesamt nur drei Sätze umfassende Gedicht „AN JAWLENSKIJ“³⁷² am 28. August 1963, kurz nachdem er von einem Ferientaufenthalt im Haus von Edith Klatt in Prerow an der Ostsee zurückgekehrt war.

AN JAWLENSKIJ

Wenn das Wasser fällt,
unter den Vogelschreien
wird sichtbar das Land.
Auch die Röte herab
sinkt unter die Flügel.

Ich hab eine Linie gesehen
in meinen eigenen Augen,
die Spur einer Schnecke, den Atem
über dem Schnee,
die weiß gewordene Braue
der Erde, ein Moos.

371 Zitiert nach: Kindlers Malerei Lexikon (1976), Band 7, München, 26–35.

372 GW I, 192.

Während in Bobrowskis frühen Bildgedichten die Vorlagen fast durchweg bekannt sind, lassen sich die insgesamt elf Verse nicht auf eindeutig identifizierbare Werke Jawlenskys zurückführen. Dies mag einerseits an einem neuen intermedialen Verständnis in Bobrowskis Lyrik der letzten Lebensjahre liegen, das stärker auf den Gesamtcharakter des malerischen Werks ausgerichtet ist, zum andern aber auch am Umstand, dass das homogene Œuvre des russischen Malers die Unterscheidung einzelner Bilder innerhalb gleicher Werkgruppen schwierig macht.

Bobrowski dürfte beim Studium der Biographie des Künstlers – vielleicht stand ihm damals die 1959 publizierte Monografie von Clemens Weiler zur Verfügung, die allerdings in seiner nachgelassenen Bibliothek fehlt – nicht entgangen sein, dass Jawlensky im Juni 1911 mit seiner Freundin und Mentorin Marianne von Werefkin, seinem Sohn Andreas und dessen Mutter Helene Nesnakomoff, die der Maler später geheiratet hat, an die Ostsee gefahren war, wo er einige Wochen in Prerow zur Sommerfrische verbrachte. Die damals entstandenen expressionistischen Gemälde der Ostseelandschaft mit ihren Sanddünen markieren durch ihre intensiven Farben einen Höhepunkt in Jawlenskys Werk und sie mögen auch Bobrowski, der selbst mehrmals Urlaub im Ostseebad Prerow im Haus von Edith Klatt verbracht hat, beeindruckt haben.³⁷³ Es ist deshalb nicht auszuschließen, dass die erste Versgruppe auf diesen Ort und Jawlenskys damals entstandene Landschaftsbilder Bezug nimmt.³⁷⁴

Die in der ersten Versgruppe durch wenige Nomen und ohne ein einziges Adjektiv evozierte Landschaft hat allerdings eher einen assoziativen als einen klar nachweisbaren Bezug zu Jawlensky und seinem Werk. Einzig die Alliteration der drei Begriffe „Wenn“, „Wasser“ und „wird“ zu Beginn des Gedichts bindet die fünf Verse an den Buchstaben W des im Titel erscheinenden Namen des Künstlers und führt über zu einer phonetisch verwandten Alliteration des Verbs „fällt“ und den beiden Nomen „Vogelschreien“ und „Flügel.“ Vogelschreie, sinkende Röte und fallendes Wasser scheinen zudem auf eine Abendstimmung an einem Gewässer hinzudeuten: Der Szene wohnt eine langsame Abwärtsbewegung inne, welcher nur das sichtbar werdende Land Einhalt gebietet.³⁷⁵

373 Am 5. August 1963 und damit nur wenige Wochen vor der Niederschrift des Gedichts ist Bobrowski von einem Ferienaufenthalt in Prerow zurückgekehrt.

374 Nach Seim (1996), 251, ist in diesen Gedichtzeilen „russische Landschaft gegenwärtig“. Dies ist deshalb wenig wahrscheinlich, weil Jawlensky nur in der Jugend seinen Gemälden Bildthemen aus Russland zugrunde gelegt hat.

375 Mit dem fallenden Wasser und dem Sichtbarwerden des Landes dürfte Bobrowski kaum die Gezeiten gemeint haben, da diese an der Ostsee nur bescheiden ausfallen. Hingegen ist nicht auszuschließen, dass in diesen Versen das alttestamentarische Thema der Sintflut anklingt.

Zentrales Motiv der im Sommer 1911 entstandenen Bildkompositionen Jawlenskys ist das Zusammenspiel von Land, Wasser und Licht, das wegen der Nordorientierung des Ostseestrandes in den Abendstunden von besonderer Intensität ist. Während sich über dem Meer schon die Dämmerung senkt, erglühen die vom Licht der untergehenden Sonne bestrichenen Sanddünen in einer breiten Palette von Rottönen. Vögel aber sind auf Jawlenskys Gemälden nicht auszumachen, lediglich auf einem einzigen, wesentlich später entstandenen Stillleben hat er auf einer Tapete im Hintergrund zwei Vögel dargestellt.³⁷⁶

Die zweite Versgruppe setzt der ersten ein lyrisches Ich entgegen: Bobrowski nimmt den Landschaftsbezug aus einem subjektiven Blickwinkel in anderer Diktion wieder auf. Nebst mehreren auf die Natur und den Boden verweisenden Nomen („Spur“, „Schnecke“, „Schnee“, „Erde“, „Moos“), von denen die ersten drei durch eine Alliteration verbunden sind, finden sich in den sechs Versen auch Nomen, die mit einem menschlichen Antlitz im Zusammenhang zu stehen scheinen: „Linie“, „Augen“, „Atem“, „Brauen“. Ihre Übereinstimmung mit Jawlenskys Köpfen, die in zunehmend abstrakter Konzeption ab dem Ende des Ersten Weltkrieges entstanden sind, insbesondere aber den späten Meditationsbildern, deren stets gleicher Bildaufbau von einer, die Vertikale betonenden, langen Nasenlinie und drei Horizontalstrichen für Brauen, Augenlider und Mund geprägt wird, ist frappant.

All diese Substantive werden von einem lyrischen Ich im Tempus des Perfekts nicht mit, sondern in den eigenen Augen wahrgenommen. Damit verstärkt sich die Betroffenheit des Betrachter-Ich und die Gegenstände erhalten über ihren realen Charakter hinaus einen magischen Aspekt. In Bobrowskis Gedicht scheinen also Jawlenskys Meditationsbilder einerseits zu einem naturmagischen Landschaftsraum, aber auch zu einem Seelenspiegel zu mutieren, in dem das Innerste des Porträtierten wie auch des Betrachtenden sichtbar wird. Es bleibt offen, ob der Dichter mit diesem lyrischen Ich Jawlensky, sich selbst oder eine Drittperson meint, die das Bild rezipiert. Schließlich fällt auf, dass der siebte Vers des Gedichts eine teilweise Übereinstimmung mit dem ersten Satz der Einleitung in Clemens Weilers Monografie zu Jawlensky aufweist: Das Werk Jawlenskys hat seinen Ursprung in seiner eigenen Seele.³⁷⁷

Einzelne Werke, die Bobrowski zur zweiten Versgruppe angeregt haben könnten, sind nicht auszumachen. Hingegen darf aufgrund der Übereinstimmungen mit Jawlenskys ikononähnlichen Meditationsbildern angenommen werden, dass die zweite Versgruppe eine personifizierte Landschaft zum Thema hat,

Letztlich lässt sich die These, dass die erste Versgruppe mit Jawlenskys Bildern von der Ostsee im Zusammenhang steht, nicht eindeutig erhärten.

376 Siehe dazu Weiler (1959), Werkkatalog, 225–283.

377 Weiler (1959), 9.

welcher die Stimmung, der Bildaufbau und der Farbkanon der menschlichen Antlitze, die der russische Künstler immer wieder gemalt hat, zugrunde liegen. Angesichts der Betroffenheit, die das Gedicht durchzieht und die in einer tiefen Erschütterung des lyrischen Ich in einer Wahrnehmung in den eigenen Augen gipfelt, stellt sich die drängende, und dennoch nicht klar beantwortbare Frage, ob das rund ein Jahr nach Peter Fechtlers Tod verfasste Gedicht auch die Zeugenschaft dieses belastenden Erlebnisses mit zum Thema haben könnte.

3.4 Interesse an der Kunst des 20. Jahrhunderts

3.4.1 Paul Gauguins Atelier in Paris

Gleichsam als Auftakt für die Beschäftigung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts schrieb Bobrowski 1953 ein Gedicht über das Pariser Atelier von Paul Gauguin, dem neben Cézanne und van Gogh wohl bedeutendsten Wegbereiter der Moderne. Es handelt sich um das erste freirhythmische Bildgedicht Bobrowskis, das allerdings nicht nur Gauguins Werk, sondern vor allem dessen letztes Atelier an der rue Vercingétorix 6 in Paris, das er 1893 bezog, zum Thema hat.³⁷⁸ Der Straßename, welcher sich auf einen gallisch-keltischen Fürst der Arverner des 1. Jahrhunderts vor Chr. bezieht, ist Teil des Gedichttitels, dem damit auch eine gewisse symbolische Bedeutung zukommen mag, denn Vercingétorix gilt als gallischer Kriegsheld im vergeblichen Kampf gegen die römischen Eroberer. Bobrowski wiederum hielt sich Ende 1940 oder Anfang 1941 rund zwei Wochen als deutscher Wehrmachtssoldat und damit als Angehöriger einer Eroberungsarmee in Paris auf, wie Haufe in den Erläuterungen festhält.³⁷⁹

Bobrowskis Interesse am Werk Gauguins geht bis in seine Jugendzeit zurück, als er über eine Sommerfahrt, die der Gymnasiast 1936 zusammen mit einem Freund in deutsche Städte unternommen hat, einen Reisebericht verfasste. In diesem werden auch Gemälde Gauguins aufgeführt, die er damals gesehen hat.³⁸⁰ In Kriegsgefangenschaft wiederum schrieb Bobrowski das Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“, in dem Gauguins Werk eine hohe Bedeutung einnimmt.³⁸¹

378 Nach Pola Gauguin war es die Hausnummer 6, Haufe, GW V, 332, verweist zwar auf diese Publikation, nennt aber die Nr. 5. Das Atelier besteht nicht mehr. Der aktuelle Baubestand mit hohen Wohn- und Geschäftsbauten stammt aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

379 GW V, 333.

380 Dazu Unterkapitel 3.1.2.

381 GW II, 102–105, insbesondere Strophe 9 auf S. 105. Zu diesem Gedicht das Unterkapitel 3.2.5.

**ATELIER P. GAUGUIN,
PARIS RUE VERCINGETORIX**

- Die gelben Wände
wie in Arles, an denen
van Gogh den Schritt
vorüberstieß. Darin
- 5 mit Waffen, Teppichen, Gerät,
Inschriften
blüht Ozeanien topfpflanzenhaft;
begossen hier und da
nicht eben treulich.
- 10 Was soll's?
Hier reißt Gauguin
aus Lust und Unlust
der Lüfte breite Flut herein,
der Herzen
- 15 leicht hingetanes Blätterwehn, inmitten
das Rinnsal
einer immer jähren Stille.
Wie dort der Bergkristall
den Glanz
- 20 verschläft.
- Wie aber
aus den weißgestrichnen Rahmen
gewaltsam aufstrahlt
schwerer Erdenränder
- 25 duftende Gegenwart: aus starken Lungen
Gesang, taumelnder Schrei,
Besänftigung
des Atems vor der Drehung einer Hüfte:
wie da ein Mädchen
- 30 in den Sand sich stützend
das dunkelüberflossne Haupt dem Boden
zuneigt –

- Du hast uns
nicht gerufen, Paul Gauguin.
- 35 Wir stehn. Und später
schrein wir deinen Namen
im Teerwind grauer Häfen,
an den Mauern
der Schwalbenflüge.
- 40 Dann
unter der Türe
hat noch ein Papagei
auf Thahitanisch
Haarsträubendes uns nachgekrächzt.
- 45 Wie geht's,
daß in den späten Künsten dieser Jahre
von starken Bächen Bluts
die Adern
pochen
- 50 wie je und unermüdend!
Noch der Pose
eignet die Bündigkeit
der Chiliasten:
- Endzeit ist immer. Tod,
55 wie soll er zählen?³⁸²

Das mit sechs Versgruppen und insgesamt 55 Versen für Bobrowskis lyrisches Werk lange Gedicht besitzt eine komplexe narrative Struktur. Es beginnt mit einer deskriptiven Versgruppe über Gauguins Atelier in Paris. In diesen ersten Gedichtzeilen werden noch keine Bilder beschrieben, sondern der exotische innenräumliche Charakter des Ateliers vermittelt. Offensichtlich sind dabei die intertextuellen Bezüge zu Pola Gauguins Biografie „Mein Vater Paul Gauguin“, ein Werk, das sich in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek befindet.³⁸³

Man kam zuerst in eine kleine Diele und von hier aus durch einen Alkoven ins Atelier. Die Glastür schmückte Gauguin sogleich mit einem Bilde im Maoristil: TE FARURU – Hier wird geliebt. Der vordere

382 GW II, 231/232.

383 Gauguin (1937), S. 195. Katalog Bukauskaite, Nr. 557 (ohne unterstrichene Passagen).

Teil des Ateliers lag im Halbdunkel, das einen scharfen Kontrast zu dem starken Licht eines hohen Seitenfensters im zweiten Teil bildete. Die Fenster hatte Gauguin chromgelb gemalt. Die Einrichtung bestand aus einem Divan mit orientalischen Teppichen, einigen Waffen von den Südseeinseln – alles in Paris erstanden – und Gauguins Bildern an den Wänden. Ein Klavier und ein großer Photographenapparat waren das Einzige, was an Europa, an Paris erinnerte. Als Haustiere waren ein Affe und ein Papagei da, als dienstbarer Geist und Freundin eine schöne Javanerin, Annah, ein in den Montparnasse-Ateliers wohlbekanntes Modell.

Ganz waschecht war dieses Milieu zwar nicht, aber immerhin gab es der Kunst Gauguins etwas wie einen Rahmen, vermittelte eine Andeutung der Wirklichkeit, so dass man die Bilder nicht symbolisch aufzufassen brauchte.

Hier empfing Gauguin zu allen Tages- und Nachtstunden. Die Hütte stand jedem Besucher offen. So sollte es sein, und ein kleinlicher Gastgeber war Gauguin nicht. Und tiefer in den Herbst hinein kamen viele Gäste, zum Teil aus Neugierde, aber manche auch, weil Gauguins Persönlichkeit und Kunst sie wirklich interessierten. Wenn die Bilder auch nicht ganz verstanden wurden, so gaben sie doch das Gefühl, daß sich in ihnen neue Ideen und Kräfte entwickelten.³⁸⁴

Von den ozeanischen Versatzstücken, die Pola Gauguin aufzählt, übernimmt Bobrowski Waffen und Teppiche, ergänzt – indem er Bezug auf den fotografischen Apparat und den Holzschnitt *TE FARURU* nimmt – Gerät und Inschriften, und fasst das Sammelsurium schließlich mit dem Begriff „topfpflanzenhaft“ zusammen. Statt der chromgelben Fenster bei Pola Gauguin sind im Gedicht die Wände gelb und wecken dadurch Erinnerungen an den Aufenthalt des Malers in Arles, wo er 1887 mit Van Gogh zusammen gewohnt hat.

Mit einer rhetorischen Frage zur Bedeutung der nicht eben getreulich begossenen ozeanischen Pflanzen und damit zur Inszenierung der Atelierausstattung wechselt das Gedicht in der zweiten Versgruppe zu Gauguin selbst über, der die Räumlichkeiten lüftet. Die Aufteilung in einen vorderen düsteren und einen hinteren hellen Bereich mit hohen Fenstern, wie sie Pola Gauguin beschreibt, erhält so im Gedicht eine Analogie. Der Zeilenblock schließt mit dem geheim-

384 Zitiert nach der deutschen Ausgabe von Pola Gauguin, „Mein Vater Paul Gauguin“ von 1937, S. 196/197.

nisvollen und ungedeuteten Bild eines Bergkristalls, der seinen Glanz verschläft.³⁸⁵ Dass auch er zu den Versatzstücken im Atelier gehört haben könnte, geht zumindest aus Pola Gauguins Beschreibung nicht hervor.

In der dritten Versgruppe nähert sich das Gedicht den Werken Gauguins an, zunächst ihren weiß gestrichenen Rahmen, dann aber auch den Gemälden mit ihren exotischen Bildmotiven, die mit olfaktorischen und auditiven Phänomenen in Bezug gesetzt werden. Nach dem ersten Doppelpunkt mag Bobrowski das Gemälde einer Tanzszene mit dem Titel „Upaupa“ thematisiert haben, doch sicher ist dies nicht, da die Textstelle vornehmlich von auditiven und nicht von optischen Wahrnehmungen ausgeht, was eine eindeutige Zuordnung faktisch verunmöglicht. Insbesondere bleibt im Gedicht unerwähnt, dass es sich um eine nächtliche Darstellung mit hoch aufloderndem Lagerfeuer handelt. Am rechten Bildrand findet sich eine Variante der Liebesszene des Holzschnitts TE FARURU.

Dem zweiten Doppelpunkt folgt die Beschreibung eines bekannten Werks des Malers mit dem Titel „Otahi“, was „alleine“, „einsam“ bedeutet. Dieses Gemälde gehört zur Privatsammlung von O. Sainsere in Paris, allerdings hat Bobrowski es wohl nicht dort während seines Aufenthalts im Krieg, sondern später als Reproduktion gesehen. In seiner Bibliothek befand sich das schmale Bändchen „Gauguin“ von Frank Elgar aus dem Jahr 1949³⁸⁶ mit einer Reihe von Reproduktionen, darunter auch das fragliche Gemälde „Otahi“.³⁸⁷ Das Gedicht folgt der Bilddarstellung sehr präzise. Die Körperhaltung des Mädchens, ihr langes, dunkles Haar und der sandgelbe Boden bilden die intermediale Grundlage für die deskriptive Versgruppe, welche mit einem Gedankenstrich endet.

Haufe vermutet, dass sich die nachfolgende vierte Versgruppe, in der Bobrowski ein lyrisches Wir einführt, von dem Gauguin als Du angesprochen wird, auf den Aufenthalt des Dichters als Wehrmachtangehoriger in Frankreich beziehen könnte.³⁸⁸ Zwar ist nicht auszuschließen, dass Bobrowski damals aus eigenem Interesse oder im Rahmen eines militärischen Auftrags das Atelier Gauguins aufgesucht haben könnte, doch es scheint durchaus auch möglich zu sein, dass sich das lyrische Wir im Gedicht nicht auf die deutschen Soldaten, sondern auf andere Ungerufene bezieht. Immerhin erwähnt Pola

385 Pola Gauguin erwähnt im Zusammenhang mit der Beschreibung des Ateliers keinen Bergkristall, und auch im malerischen Werk Paul Gauguins fehlt dieses Motiv. Indem Bobrowski den Kristall personifiziert, könnte er mit ihm die Javanerin Annah gemeint haben, die in den Ateliers am Montparnasse ihre Jugend und Schönheit vertat.

386 Katalog Baukauskaite, Nr. 555, 194.

387 „OTAHU“ (Einsamkeit), 1893, l auf Leinwand, Privatsammlung, Paris. Ein Mädchen in verwandter Pose und möglicherweise im selben Kleid hat Gauguin schon 1891 auf dem Gemälde „Frauen am Strand“ dargestellt.

388 GW V, 333.

Gauguin zahlreiche Fremde, die aus Neugierde das Atelier aufgesucht haben. Bobrowski hat sich 1940/1941 mit der Deutschen Wehrmacht im Raum Calais aufgehalten. Ob im Gedicht mit dem Hinweis auf den „Teerwind grauer Häfen“ indes die Situation der Städte Calais und Boulogne-sur-mer gemeint ist, bleibt offen. Der Teergeruch verweist eher auf die Schifffahrt des 19. Jahrhunderts und damit auf Gauguins rastlose Reisetätigkeit. Das lyrische Wir – wer immer auch mit ihm gemeint ist – wird zwar von Gauguin nicht gerufen, aber es ruft ihn, indem es seinen Namen schreit.

Die fünfte Versgruppe handelt von einem Weggehen des lyrischen Wir. Die Türe scheint auf ein Verlassen des Ateliers zu verweisen, das Krächzen des Papageis erneut auf Pola Gauguins Beschreibung der Räumlichkeiten. Haarsträubend aber mag den abziehenden Besuchenden der tahitianische Satz „TE FARURU“ vorgekommen sein, der „Hier lieben wir uns“ bedeutet. Den entsprechenden Versen folgt ein Fragesatz nach den „starken Bächen Bluts“, die durch „die Adern/pochen“, der anstelle eines Fragezeichens mit einem Ausrufezeichen schließt. In dieser Formulierung mag die von Pola Gauguin gemachte Feststellung mitschwingen, dass die Bilder seines Vaters damals zwar nicht verstanden wurden, aber die Besuchenden dennoch erkannten, „daß sich in ihnen neue Ideen und Kräfte entwickelten.“

Die letzte Abbildung in der Publikation von Frank Elgar zeigt ein sehr bekanntes Selbstporträt Gauguins aus der Bretagne mit einem gelben Christus im Hintergrund.³⁸⁹ Auf dieses Bild und seinen auf die Endlichkeit allen menschlichen Lebens verweisenden Sinn dürften sich die beiden Schlussverse des Gedichts beziehen: „Endzeit ist immer. Tod/wie soll er zählen?“ In der Pose des Malers vor dem Kruzifix erkennt Bobrowski offenbar – auch wenn der Bezug weit hergeholt erscheint – einen chiliastischen Aspekt.³⁹⁰

3.4.2 Die Heimat des Malers Chagall

Bobrowski hatte eine besondere Affinität zu Chagall und seinem Werk, die auf einer Verwandtschaft ihrer literarischen und künstlerischen Intentionen beruhte. Wie in Bobrowskis Gedichten vermengen sich auch in den vor Phantasie überbordenden, mitunter traumähnlichen Bildern Chagalls Ort, Zeit und Perspektive. Während sich Bobrowski im Zuge des Projekts eines

389 Selbstbildnis mit gelbem Christus, Musée d'Orsay, Paris. Beschriftung bei Elgar: «*Gauguin au Christ jaune*», 1890, Öl auf Leinwand, Collection Maurice Denis, Saint-Germain-en-Laye bei Paris.

390 Der Chiliasmus ist die Lehre von der tausendjährigen irdischen Herrschaft Jesu Christi, vertreten vorab von Irenäus von Lyon im 2. Jh. und von Joachim von Fiore im 12. Jh. Dazu GW V, 333. Der Begriff kommt in Bobrowskis gesamtem Werk sonst nirgends vor.

sarmatischen Divans weiträumig der osteuropäischen Kulturlandschaft zuwandte und die Beziehungen der Deutschen zu den Völkern des Ostens auslotete, kreisten Chagalls Bildthemen um seine damals russische, heute weißrussische Heimatstadt Witebsk mit ihrem jüdischen Viertel. Der Umstand, dass die Mehrzahl der im deutschen Literaturarchiv in Marbach verwahrten Postkarten,³⁹¹ die Bobrowski von seinen Freunden erhalten hat, Bildmotive Chagalls zeigen, belegt, wie sehr er das Werk dieses Malers geschätzt hat. In Bobrowskis nachgelassener Bibliothek finden sich zudem mehrere, durchweg kleinformatige Publikationen über Chagall, darunter ein Taschenbuch von Emily Genauer, das 1955 – also im Entstehungsjahr des Gedichts „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“³⁹² – in der Reihe „WELT IN FARBE – TASCHENBÜCHER DER KUNST“ erschienen ist.³⁹³

Im „Handbuch der Kunstzitate“³⁹⁴ wird das Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“ zu jenen gezählt, bei denen „es mehr um Biographisches als um Kunstwerke“ geht. Hingegen soll Bobrowski nach Gerhard Wolf Gedichte und Erzählungen direkt nach Bildern geschrieben haben.³⁹⁵ Krzysztof Lipiński wiederum erachtet das Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“ als „eine genaue Versinnbildlichung dieser These“.³⁹⁶ Er sieht in ihm eine „lyrisch-malerische Synthese“, bleibt aber die Antwort schuldig, auf welche Bilder Bobrowski konkret Bezug nimmt. Auch Jürgen Seim³⁹⁷ mag sich angesichts der Fülle von Gemälden und Lithographien, die sich auf Witebsk beziehen, in seiner Untersuchung zu diesem Gedicht nicht auf einzelne Bildvorlagen festlegen.

Er hat die Abendwolken gemalt und Liebespaare am Hochzeitstag, auch den kopfstehenden Ahn und Fiedler auf dem Dach. Er hat Gestirne auf Gemälden und Graphiken gespiegelt und Engel gemalt, buchstäblich mit Flügeln aus goldgelben Weizenfeldern. Er hat die Erinnerung an das Schofarhorn im Bild festgehalten, das an Rosch haSchana, dem jüdischen Neujahrsfest, und am Versöhnungstag in brennender Erwartung des Künftigen geblasen wurde; und viele seiner Bilder sind vom brennenden blutigen Rot bestimmt.

Seims Interpretation zufolge ruft das Gedicht „wesentliche Elemente der Bilderwelt des Malers Chagall, zumal aus seiner Heimat, herauf“.

-
- 391 Bildermappe im deutschen Literaturarchiv Marbach, Fiche 17379, Fiche 17380 und Fiche 17381.
392 GW I, 56.
393 Katalog Bukauskaite 111; Nr. 317.
394 Fliedl u. a. (2011), Band I, 90.
395 Wolf (1973), 92.
396 Lipiński (2004), 71.
397 Seim (1996), 251.

Im Folgenden soll erstmals der Versuch unternommen werden, die Gemälde, die dem Gedicht zugrunde liegen, zu identifizieren. Die Koinzidenz der Entstehung des Gedichts mit dem Erscheinen der Publikation von Emily Genauer legt die Vermutung nahe, dass sich Bobrowski auf Abbildungen in diesem Taschenbuch abstützt. Es kommen dort vier auf kleinformatigen Farbtafeln von minderwertiger Druckqualität wiedergegebene und mit einem Kommentar versehene Werke in Frage, auf die Bobrowski in seinem Gedicht Bezug genommen haben könnte. In chronologischer Reihenfolge sind dies die Gemälde „Die Hochzeit“³⁹⁸ von 1910, „Der Violinspieler“³⁹⁹, den Chagall 1912/1913 gemalt hat, das als Hommage zu interpretierende Bild „Meiner Frau“,⁴⁰⁰ dessen Entstehungszeit sich von 1933 bis nach Bella Chagalls Tod 1944 hinzieht, und schließlich ein Werk mit dem Titel „Die roten Dächer“⁴⁰¹ welches Chagall 1953 geschaffen hat, das also, als das Gedicht entstand, erst zwei Jahre alt war.⁴⁰²

DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL

Noch um die Häuser
 der Wälder trockener Duft,
 Rauschbeere und Erdmoos.
 Und die Wolke Abend,
 5 sinkend um Witebsk, aus eigener
 Finsternis tönend. Ein schütt'res
 Lachen darin, als der Ahn
 lugte vom Dach
 in den Hochzeitstag.

-
- 398 Marc Chagall, „Die Hochzeit“, 1910, Öl auf Leinwand, damals Sammlung des Künstlers in Vence, bei Genauer auf Tafel 12 abgebildet.
- 399 Marc Chagall, „Der Violinspieler“, um 1912/1913, Öl auf Leinwand, Städtisches Museum Amsterdam. Bei Genauer Tafel 13. Aus Chagalls Onkel dürfte bei Bobrowski „der Ahn“ geworden sein.
- 400 Marc Chagall, „Meiner Frau, 1933–1944, Öl auf Leinwand, Paris, Musée de l'art moderne, bei Genauer abgebildet auf den Tafeln 25 und 26.
- 401 Marc Chagall, „Die Dächer“, auch „Die roten Dächer“, 1953, Öl auf Leinwand, Musée national d'art moderne, Paris, damals Sammlung des Künstlers in Vence, heute Centre Pompidou, Paris, bei Genauer auf den Tafeln 29 und 30 abgebildet.
- 402 Es ist das erste Mal, dass sich Bobrowski in seiner Lyrik mit der Kunst des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt hat. Noch in Kriegsgefangenschaft rief er im Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“, GW II, 102–105, die Bilder der Impressionisten mit „Kommt so, ihr letzten“ an, als hätte es 1947 noch keine Moderne gegeben. Dass Bobrowski vor dem Krieg das Werk von Franz Marc hoch geschätzt hat, wie der Bericht über die Sommerreise von 1936 belegt, scheint er damals ausgeblendet zu haben.

- 10 Und wir hingen in Träumen.
Aber es ist Verlässliches
um unsrer Väter Heimatgestirne gegangen,
bärtig, wie Engel, und zitternden Mundes,
mit Flügeln aus Weizenfeldern:
- 15 Nähe des Künftigen, dieser
brennende Hörnerschall,
da es dunkelt, die Stadt
schwimmt durch Gewölk,
rot.

Die ersten Verse des Gedichts betreffen ein Thema, mit dem sich Bobrowski in seinem Werk mehrfach auseinandergesetzt hat: Die Beziehung zwischen Blockhäusern und dem Wald, aus dem das Baumaterial Holz stammt. Die Naturverbundenheit der aus Holz errichteten Bauten ist im Gedicht als olfaktorischer Reiz wahrnehmbar, die Stämme verbreiten den Duft des Waldes, der mit zwei Pflanzen, der Rauschbeere und dem Erdmoos, in Verbindung gebracht wird.⁴⁰³ Indem der Abend, der sich über Witebsk senkt, zu einer „aus eigener Finsternis“ tönenden Wolke wird, verschmelzen Wahrnehmungen des Sehsinns und Hörsinns, doch wird dadurch keine unbeschwerte Idylle evoziert, denn dem Begriff „Finsternis“ liegt eine diffuse Bedrohung zugrunde, die auch in dem schütterten Lachen des Ahns Ausdruck findet und gleichzeitig dessen Verletzlichkeit betont.

Auf Chagalls Gemälde „Der Violinspieler“, einem winterlichen Nachtstück mit Wolken im Hintergrund, ist Onkel Neuch, der Bruder von Chagalls Mutter, abgebildet.⁴⁰⁴ Er steht mit seinem rechten Fuß auf dem Dach eines kleinen Hauses und spielt lächelnd und mit grünem Gesicht Geige. Im Hintergrund steigt eine gelbe Gestalt mit ausgebreiteten Armen himmelwärts. Auf dem Bild sind mehrere Holzbauten und zwei Kirchtürme der Stadt Witebsk zu erkennen.

403 Die beiden Pflanzen finden sich auf keiner der Farbtafeln in Genauers Taschenbuch. Die Rauschbeere, *Vaccinium uliginosum*, gehört zu den Heidelbeergewächsen und soll halluzinogene Stoffe beinhalten, das Erdmoos, *Lycopodium clavatum*, ist auch unter dem Namen Kolben- oder Keulenbärlapp bekannt. Auf dem Gemälde „Ich und das Dorf“ (1911, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York), das bei Genauer auf Tafel 10 und auf dem Schutzumschlag abgebildet ist, wird ein Zweig mit grünen, ovalen und herzförmigen Blättern und nicht klar zu identifizierenden Beeren dargestellt, den ein Mann im Profil mit grünem Gesicht, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, einer Kuh darbietet.

404 Marc Chagall, „Der Violinspieler“, 1912/1913, Öl auf Leinwand, Amsterdam, städtisches Museum, bei Genauer auf Tafel 13 dargestellt.

Mehrere Indizien sprechen dafür, dass Bobrowski der ersten Versgruppe seines Gedichts über Chagall dieses Gemälde zugrunde gelegt hat. Ort und Tageszeit stimmen in Bild und Gedicht überein, dem lächelnden Fiedler auf dem Dach entspricht im Gedicht der Ahn mit dem schütterten Lachen und der tönenden Wolke, der vom Dach in die Hochzeitsgesellschaft blickt.⁴⁰⁵

Eine Doppelseite vor der Bildtafel des Violinspielers findet sich bei Genauer die Abbildung des Gemäldes „Die Hochzeit“. Der Schluss der ersten Versgruppe von Bobrowskis Gedicht kann also wörtlich aufgefasst werden, denn Onkel Neuch blickt gewissermaßen durch die vorangehende Buchseite auf die Hochzeitsfeier. Chagall hat in diesem Gemälde tatsächlich seine gesamte Verwandtschaft dargestellt, wie er schelmisch in seinen Lebenserinnerungen gesteht:

Einmal habe ich all meinen Verwandten den Puls gefühlt: das war
„Die Hochzeit“.⁴⁰⁶

Die zweite und der Beginn der dritten Versgruppe des Gedichts dürften auf ein weiteres Gemälde Chagalls mit dem Titel „Meiner Frau“⁴⁰⁷ Bezug nehmen, ein wichtiges Werk im Œuvre des Malers, dessen Inhalt sich nur dann erschließt, wenn es entgegen der westlichen Leserichtung wie ein hebräischer Text von rechts nach links betrachtet wird. Es zeigt die junge Bella nackt auf einem roten Bett. Hinter ihr steht auf einem Tisch ein großer Blumenstrauß und im Hintergrund sind die Häuser der Stadt Witebsk zu sehen, über denen der Himmel von einem dreiarmigen, von einer Ziege getragenen Leuchter erhellt wird. Bella stand Chagall als junges Mädchen Modell und er hielt dazu in seinen Memoiren fest:

Es wird dunkel. Ich küsse sie.
Magisch taucht ein Stilleben auf vor meinen Augen.
Sie steht mir Modell.
Sie liegt, ein weißer nackter Leib wölbt sich.
Schüchtern trete ich heran. Ich gestehe, ich sah zum ersten Mal
einen nackten Körper.⁴⁰⁸

405 Marc Chagall, „Der Violinspieler“, um 1912/1913, Öl auf Leinwand, Städtisches Museum, Amsterdam. Genauer gibt zudem auf Tafel 3 eine Kaltnadelradierung aus der autobiographischen Publikation „Mein Leben“ wieder, die Chagalls Großvater, auf dem Dach seines Hauses sitzend, wiedergibt. Bobrowski mag dieses graphische Blatt mitgemeint haben.

406 Chagall (1959), 94.

407 Der Originaltitel lautet „A ma femme“.

408 Chagall (1059), 75/76.

Links der Mitte steht aneinander geschmiegt, sehr schmal und lang, fast schon entkörperlicht, das Hochzeitspaar unter einem roten Baldachin, auf dem Onkel Neuch sitzt und Geige spielt. Die Braut trägt das weiße Kleid, in dem sie Chagall schon als Siebzehnjährige gemalt hat,⁴⁰⁹ doch ihr Gesicht wirkt durch den kräftigen schwarzen Pinselstrich, mit dem die Konturen betont sind, grob, leidend und gealtert. An einen Pfosten des Baldachins gelehnt ist Ida, die 1916 geborene Tochter des Paares, zu erkennen, und zu Füßen der Brautleute steht die geflügelte Standuhr aus Chagalls Elternhaus. Sie erinnert an den Lauf der Zeit und verweist wohl zusammen mit dem am Boden liegenden Brautstrauß bereits auf Bellas Tod. Von links fliegt – wie ein bärtiger Engel – ein Hornbläser auf das Brautpaar hernieder. Links unten im Bild kniet auf einem strohgelben Hahn ein roter, trauernder Engel mit weißer Geige, zu dem ein fischartiges Wesen mit Spazierstock aufschaut. Den kosmischen Abschluss des Gemäldes bildet ein riesiger blauer, von Flämmchen übersäter Himmelskörper, vor dem ein kleiner Mond vorbeizieht.

In Bobrowskis Gedicht finden außer den Träumen der jungen Verliebten ausschließlich Elemente vom linken Bildbereich Erwähnung, die Gestirne, der bärtige Hornbläser, der trauernde Engel und die aus Weizenhalmen und Ähren zu bestehen scheinenden Flügel des Hahns. Die nackte Bella auf dem Bett und das Hochzeitspaar unter dem Baldachin als zentrale Bildmotive blendet Bobrowski hingegen aus. Mit der „Nähe des Künftigen“ meint er nach eigener mündlicher Aussage „die ostjüdische Überzeugung vom baldigen Kommen des Messias“.⁴¹⁰ Die Imagination des zitternden Munds als Ausdruck einer Trauer und inneren Erschütterung findet sich auch im Gedicht „MICKIEWICZ“.⁴¹¹

Das Gedicht endet mit einem Verweis auf ein weiteres bedeutendes Gemälde Chagalls, das den Titel „Die roten Dächer“ trägt. Das Bild ist in Paris nach der Rückkehr des Künstlers aus den Vereinigten Staaten entstanden. Es weist einen in drei aufsteigende Bereiche gegliederten Bildaufbau auf: Die oberste Bildzone gibt in dunkelgrauen und grünlichen Farbtönen die nächtliche Stadt Paris mit der Seine, ihren Brücken, Bäumen, der Häuserzeile am Ufer und der Notre Dame wieder. Wie ein roter Strom, in dem die Häuser der Stadt Witebsk zu schwimmen scheinen, durchzieht der mittlere Bereich das Gemälde. In der untersten, hellen Bildzone, durch die ein Pferdefuhrwerk fährt, sind die spiegelbildlich miteinander verbundenen Oberkörper einer Braut und eines Bräutigams dargestellt, in denen Bella Rosenfeld und der junge Chagall vermutet werden können.

409 Dies ist am runden Kragen und dem dunklen Medaillon erkennbar.

410 GW V, 64. Bobrowski deutet also die auch wörtlich zu verstehende Nähe des fliegenden Schorfarbläusers über dem Brautpaar als Hinweis auf die Ankunft des Messias und das Letzte Gericht.

411 GW I, 144.

Der Künstler steht aber auch als überlange Gestalt, ganz in Rot gekleidet, über der Stadt Witebsk, seine Haltung ist gebückt, er scheint sich, Palette und Pinsel in der rechten Hand, zu verneigen. Die Zehen seines rechten Fußes hat er in die Landschaft am unteren Bildrand eingetaucht. In der oberen rechten Bildecke des Gemäldes steht groß und rund, von einem rosa Halo umgeben, ein gelber Mond, vor dem ein Talmudschüler mit einer blauen Thorarolle erscheint. Das Bild bezieht sich in gleichem Maße auf Paris und Witebsk. Chagall hat, wie bei Genauer in den Erläuterungen zu dieser Bildtafel ausgeführt wird, Paris nach der Rückkehr aus den Vereinigten Staaten als seine zweite Heimat empfunden, und das Gemälde „Die roten Dächer“ ist Teil einer Serie, die Chagall im Sommer 1954 in der Galerie Maeght unter dem Titel „Dank an Paris“ ausstellte.⁴¹² Chagall verneigt sich in diesem bedeutungsvollen Werk also vor der Stadt Paris, seiner alten Heimat Witebsk, seiner verstorbenen Ehefrau Bella und der jüdischen Tradition seiner Väter.

Auf dieses Bild und seinen tiefen Sinn nehmen wahrscheinlich die letzten drei Verse des Gedichts „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“ Bezug. Bei Bobrowski wird Chagalls roter Strom der Erinnerung an Witebsk mit einem Gewölk in Verbindung gebracht und erfährt so zusammen mit der Finsternis der abendlichen Wolke in der ersten Versgruppe eine inhaltliche Verknüpfung und Vertiefung: Die geschichtliche Tragik der Stadt Witebsk und ihrer jüdischen Bevölkerung wird verwoben mit Chagalls persönlichem Schicksal, dem Verlust seiner Heimat und der Trauer über den Tod seiner geliebten Ehefrau. Die Gedichtzeilen „Aber es ist Verlässliches/um unsrer Väter Heimatgestirne gegangen“ scheinen sich sowohl auf das Gemälde „Meiner Braut“ als auch auf „Die roten Dächer“ zu beziehen. Die kosmische Konstellation am linken Bildrand der Hommage an Bella könnte ebenso wie der Nimbus, den Mond und Halo um das Haupt des Talmudschülers über dem roten Strom der Stadt Witebsk bilden, mit der Textstelle gemeint sein.⁴¹³ Weitgehend losgelöst von den Vorlagen in Chagalls Gemälden, die Bobrowski frei zitiert und zusammensetzt, evoziert das Gedicht eine Fülle von Bildern der russischen Stadt und ihrem ländlichen Umfeld sowie dem traditionellen Leben ihrer jüdischen Bevölkerung in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Bedrohung dieser Welt – die letztlich durch die Nazis vollständig und unwiederbringlich vernichtet wurde – bleibt im Text, der von einer tiefen Melancholie durchdrungen ist, stets spürbar.

412 Schon in den Lebenserinnerungen, die, ursprünglich in russischer Sprache verfasst, 1923 auf deutsch als Mappe in einer Auflage von 110 Exemplaren erschienen sind, äußerte sich Chagall dahingehend: „Paris, du mein zweites Witebsk!“ Dazu Chagall (1959), 114 und 178.

413 Nach GW V, 64, soll Bobrowski gemäß mündlicher Aussage mit dieser Gedichtstelle „die Traditionsgebundenheit der orthodoxen Juden“ gemeint haben.

3.4.3 Konrad Farners Essay über Picasso

Anlässlich eines Telefonanrufs wurde Bobrowski 1956 vom seinem Mentor, dem Schriftsteller und damaligen Redaktor der Zeitschrift „Sinn und Form“ Peter Huchel dazu aufgemuntert, auch etwas „für die Zeit und aus der Zeit heraus“⁴¹⁴ zu schreiben. Bobrowski nahm sich darauf Heft 2 der Zeitschrift „Sinn und Form“, VIII/1956, vor, das ein Essay des Schweizer Kunsthistorikers und Kommunisten Konrad Farner mit dem Titel „Picassos Taube“⁴¹⁵ enthielt. Am 1. Juni 1956 sandte Bobrowski das Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“⁴¹⁶ zusammen mit anderen an Peter Huchel und schrieb dazu:

Ich möchte mich hier sehr schön bedanken, daß Sie mir helfen und weiter helfen wollen. Und ich schick nun vor Freude alles vom letzten Monat ab, ohne zu wissen, ob es etwas taugt. An dem Picasso werden Sie sehen, wie gut mir Ihre Zeitschrift tut und wie unbedenklich ich sie plündere; hier den Aufsatz von Farner.⁴¹⁷

Allerdings mochte Bobrowski, wie er in einem Brief an seinen Vetter Georg am 12. Dezember 1957 festhielt, „diesen wahrscheinlich bedeutendsten Künstler unseres Jahrhunderts gar nicht“⁴¹⁸. Er sah in ihm einen „Erzschelm, der die Kunstsnobs an der Nase herumführt“, würdigte aber dessen Frühwerk und die kubistische Periode. Bobrowskis äußerst zwiespältiges Urteil legt die Frage nahe, ob das Gedicht, namentlich jene Passage, in der Picasso als neuer Noah bezeichnet und mit Odysseus verglichen wird, als ironisch zu verstehen ist. Das Gedicht wurde im Heft 4 der Ausgabe IX/1957 von „Sinn und Form“ zusammen mit zwei weiteren Gedichten Bobrowskis erstmals publiziert und später in den Gedichtband „Wetterzeichen“ aufgenommen.⁴¹⁹

414 P. Huchel am 6.4.1967 mündlich zu E. Haufe, zitiert nach GW V, 221.

415 Farner (1956), 255–275.

416 GW I, 225.

417 Bobrowski/Huchel (1993), 12.

418 Briefe I, 500.

419 Sinn und Form IX/1957, 4. Heft, 755 (noch ohne Widmung). Die beiden anderen Gedichte sind „VILLON“, idem 756 (resp. GW I, 37) und „DIE SARMATISCHE EBENE“, idem 757/758 (resp. GW I, 30).

DIE ZEIT PICASSOS

für J.

Du:

weißes Segel im Blick
mir, leicht zwischen Bläue
und Bläue,

5 sommers –

Komm,

laß uns finden

die Wege,

unsere Wege wie Zeichen

10 im Teppich östlicher Hirten,

der Mädchen, von Liedern und Blumen

schön, –

es ging uns der Mond

Täuschung

15 immer vorüber, gelb,

auf dem Haupt eines Stiers;

jener seltsame Maler,

der in heitern Dingen

Geheimnis nannte,

20 wie hat er

zum Ende

Feuer und Tod gemalt –!

Und ich meinte auch:

der meeralte Schiffer

25 Odysseus,

salzverkrustet, heisere

Sprüche flüsternd, Kalypsos

Sang – er wäre ewig

der Mensch.

- 30 Nein! du fürchtest dich
nicht! der neue Noah
Picasso,
auffliegen läßt er die schöne
Tauben, die keiner erjagt
35 – nicht der spinnenhafte
Richter Johannas, nicht
der schreckliche Staufer, über ihm
scharf die Falken –
- und sie kommt
- 40 mit dem Zweiglein,
am Berg gebrochen, am Fels
der Archipele endlos
grünender,
blühender
- 45 Welt.

Das Gedicht umfasst sechs Versgruppen, wobei drei Striche nach den ersten vier eine leichte Zäsur bilden. Worauf sich der erste Gedichtteil bezieht, bleibt zunächst unklar, da die Imaginationen eines sommerlichen Meerstücks mit weißem Segel, die gemusterten Teppiche, die von Liedern und Blumen schönen Mädchen, und letztlich auch der geheimnisvolle Mond auf einem Stierhaupt und das eschatologische Thema von Feuer und Tod nur schwerlich mit der Kunst Picassos in Einklang zu bringen sind.

Im November 1959 schrieb Bobrowski in einem Brief an Peter Hamm:

Kein Mensch hat bisher gemerkt, daß mit dem „seltsamen Maler“ und seinem Bild „Feuer und Tod“ nicht Picasso gemeint ist – sondern Klee, der unter seinen letzten Bildern ein so betiteltes hat.⁴²⁰

Diese Feststellung legt die Vermutung nahe, dass in dem Gedicht auch noch andere Künstler indirekt genannt werden, auch wenn deren Werke nicht so eindeutig zu identifizieren sind wie Klees 1940 entstandenes Gemälde „Feuer und Tod“.⁴²¹ Allein schon der Gedichttitel „Die Zeit Picassos“ lässt darauf schließen, dass die Kunst und die Stilrichtungen des 20. Jahrhunderts und nicht nur das

420 Brief vom 19.11.1959 an Peter Hamm, zitiert nach GW V, 221.

421 Paul Klee. Feuer und Tod, 1940, Öl und Leimfarbe auf Jute, Zentrum Paul Klee, Bern.

Werk eines einzelnen, gefeierten Künstlers im Gedicht thematisiert werden. Bobrowski hält sich offensichtlich an Farner, der im fraglichen Essay zur kunsthistorischen Einordnung von Picassos Werk Folgendes festhält:

Nachdem er zu Beginn seiner Laufbahn die wichtigsten Kunstströmungen der Zeit, die Ismen des Symbolismus, Fauvismus und Kubismus, mit gewaltigen Schritten durchmessen, die anderen Ismen wie Impressionismus und Futurismus, Dadaismus und Surrealismus forschend gesichtet und alle hinter sich gelassen, hat er zugleich fast alle diese „Stile“ mitsamt dem Klassizismus an sich genommen, sie gebraucht und verbraucht, sogar missbraucht, dann neuartig weitergetrieben, hat er diese Ismen bei sich in doppeltem Sinne aufgehoben und als neue Symbiose in unnachahmlicher Dialektik miteinander und nebeneinander, sogar gegeneinander in einem starken, oft reißenden Strom vereinigt.⁴²²

Die ersten drei Versgruppen des Gedichts, die alle mit einem Gedankenstrich enden, dürften also die Ismen der Zeit Picassos zum Thema haben. Die erste nimmt sich assoziativ des Werks der Spätimpressionisten, möglicherweise von Paul Signac und Pierre Bonnard an, die zweite bezieht sich auf den Fauvismus, dessen wichtigster Vertreter Henry Matisse ist, die dritte wohl auf die surrealistische Kunst und auf Paul Klee, auch wenn dessen Œuvre nicht eindeutig einer Stilrichtung zugeordnet werden kann. Die genannten Bildthemen – Segel, Meer und Bläue des Himmels bei den Spätimpressionisten, Teppiche, Blumen und Mädchen im Zusammenhang mit dem Schaffen von Henry Matisse und ein Stierhaupt mit Mondscheibe, wohl ein Zitat aus dem surrealistischen Werk von Max Ernst,⁴²³ sowie auch „Feuer und Tod“ in Paul Klees Gemälde – reichen allesamt Jahrtausende in die Kulturgeschichte der Menschheit zurück.

In der vierten Versgruppe, die den ersten Gedichtteil abschließt, sinniert ein lyrisches Ich, das dort ein einziges Mal genannt wird, über den antiken mythologischen Helden Odysseus. Dieser wird als salzverkrusteter Schiffer bezeichnet und vom lyrischen Ich für den Inbegriff, den unvergänglichen Urtyp eines Menschen gehalten. Diesem Gedanken wird in der fünften Versgruppe, mit welcher der zweite Gedichtteil beginnt, eine Absage erteilt und Picasso – wohl ein wenig augenzwinkernd, worauf die beiden mitten im Satz platzierten Ausrufezeichen verweisen mögen – als furchtloser, neuer Noah gefeiert.

422 Farner (1956), 267.

423 Der Mond auf dem Haupt eines Stiers bezieht sich nicht auf ein Motiv Picassos, dessen Stiere fast durchweg einen Bezug zu Stierkämpfen oder zum Minotaurus haben, sondern wohl auf Max Ernst.

Mit diesem Vergleich leitet das Gedicht über zur alttestamentarischen Sintflut-Thematik.

Im Zentrum von Farners Artikel steht jene Taube Picassos, die dieser für das Plakat des Pariser Friedenskongresses von 1949 entworfen hat. Sie gilt gemäß Farner als uraltes Symbol: „Seit jeher ist die Taube Bote der Götter.“⁴²⁴ Und von Noah ausgesendet⁴²⁵ kehrt sie mit einem Ölzweig im Schnabel als „Bote der Hoffnung und der Rettung, des Neuen und der Zukunft“ zurück.⁴²⁶

Bobrowski stellt mit Odysseus, Noah und Picasso einen Zusammenhang zwischen antiker Mythologie, Altem Testament und dem bekanntesten Künstler des 20. Jahrhunderts her. Und er hält sich, wenn er den spinnenhaften Richter der Jeanne d'Arc erwähnt, wieder eng an Farners Artikel:

[...] und wenn der Ankläger im Inquisitionsprozeß zu Rouen, Johann von Estivat, tatsächlich dann tot in einem Taubenhaus aufgefunden wird, so erblickt das Volk hierin die göttliche Stärke dieses Symbols.

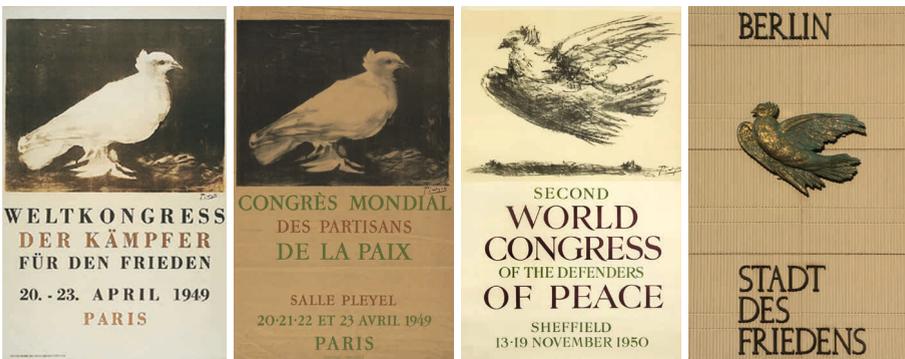


Abb. 10: Plakat des Pariser Friedenskongresses, April 1949, deutsche Version.

Abb. 11: Plakat des Pariser Friedenskongresses, April 1949, französische Version.

Abb. 12: Plakat der Nachfolgekonzferenz in Sheffield, November 1950.

Abb. 13: Flachrelief in Berlin.

Deutsche und französische Version des Plakats des Pariser Friedenskongresses vom April 1949 mit dem Bild einer sitzenden Taube von Pablo Picasso. Auf dieses Plakat hat sich Konrad Farner in seinem Essay in der Zeitschrift „Sinn und Form“ bezogen. Ferner das Plakat der Nachfolgekonzferenz in Sheffield vom November 1950 mit einer fliegenden Taube, ebenfalls von Picasso. Ein Flachrelief mit dieser bekannten Darstellung und dem Text „BERLIN – STADT DES FRIEDENS“ ziert noch heute einen Plattenbau im ehemaligen Ostteil der Stadt. Es bleibt offen, ob Bobrowski das Plakat, auf das sich Konrad Farner bezogen hat, kannte, oder ob er, als er das Gedicht schrieb, ein anderes graphisches Blatt Picassos mit dem Motiv einer Taube vor Augen hatte.

424 Farner (1956), 255.

425 Genesis 1.8.

426 Farner (1956), 257.

Das Gedicht „DIE ZEIT PICASSOS“ ist nicht allein als Auseinandersetzung mit der Kunst des 20. Jahrhunderts bemerkenswert. Bobrowski sah sich durch die Beschäftigung mit Konrad Farners Essay auch dem theoretischen Gedankengebäude eines kommunistischen Kunsthistorikers gegenüber, dessen politischer und thematischer Fokus sich diametral von jenem Wilhelm Pinders unterschied, indem er historische, vor allem auch sozialgeschichtliche und sozialkritische Aspekte bei der Kunstbetrachtung mit einbezog, ja für eine angemessene Interpretation für ausschlaggebend hielt.

Im Gedicht sind konkrete Bildzitate – mit Ausnahme von Klees „Feuer und Tod“ – nicht nachweisbar. Hierin unterscheiden sich die sechs Versgruppen vom zwei Jahre zuvor entstandenen Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“. Hingegen setzt Bobrowski für die bei Farner erwähnten Ismen bildhafte Topoi, die sich assoziativ auf die Werke der wichtigen Kunstrichtungen des 20. Jahrhunderts beziehen und die damit durchaus mit Künstlernamen in Verbindung zu bringen sind. Die Vielfalt der kunsthistorischen Themen und Stilrichtungen, die angesprochen wird, erinnert an das in Kriegsgefangenschaft entstandene „KEINER VERDUNKELTE EUCH“, ja, in gewissem Sinne kann die „DIE ZEIT PICASSOS“ als Fortschreibung jenes Gedichts, das mit Gauguins Werken endet, betrachtet werden. Indem ein weißes Segel auf einem postimpressionistischen Bild im ersten Vers als „Du“ angesprochen wird – dem später im Gedicht ein lyrisches Ich und ein lyrisches Wir folgen – findet wie in der Strophe über den jugendlichen Pfalzgrafen Philipp eine Personifizierung statt; das Bild wird zum Dargestellten selbst. Doch finden sich in Bezug auf Gedichtstruktur und Form auch wesentliche Unterschiede, die deutlich werden lassen, welch tiefgreifende Entwicklung Bobrowskis Lyrik innerhalb eines Jahrzehnts durchgemacht hat.

Die freirhythmischen, im Wesentlichen heiter gestimmten Verse des Gedichts „DIE ZEIT PICASSOS“ entfalten eine hohe Wirkungsästhetik, die ganz wesentlich mit den von Versgruppe zu Versgruppe sich verändernden Imaginationen der Ismen und der mit ihnen verbundenen unterschiedlichen Themenkomplexe einhergeht. Die Analogienkette, die Bobrowski in der zweiten Gedichthälfte auslegt, führt von Picasso über Odysseus bis hin zu Noah und schlägt so einen kulturgeschichtlichen Bogen vom bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts über einen vielbesungenen Helden der antiken Mythologie bis zum legendären, alttestamentarischen Stammvater der Menschheit.

3.4.4 Calders Mobile als Landschaft

Am 3. November 1964, drei Tage bevor im Guggenheim-Museum in New York die große Calder-Retrospektive eröffnet wurde, schrieb Bobrowski das inter-

punktionslose Gedicht „MOBILE VON CALDER“⁴²⁷, das zunächst den Titel „LANDSCHAFT“ trug.⁴²⁸ In der zentralen, hellen Halle des Museums hing damals ein großes weißes Mobile, wie es Bobrowski in seinem Gedicht benennt. Es ist angesichts der Koinzidenz der Eröffnung der Ausstellung und der Niederschrift des Gedichts zumindest nicht ausgeschlossen, dass Bobrowski damals entsprechende Fotografien oder eine Filmsequenz des im Guggenheim-Museum aufgebauten Schlüsselwerks gesehen haben könnte. Zudem sind dem Dichter in Stockholm, wo er sich im September des gleichen Jahres auf Einladung der Gruppe 47 aufgehalten hatte, im Moderna Museet die Werke von Alexander Calder aufgefallen.⁴²⁹

MOBILE VON CALDER

Weißes Metall
in der Luft
gehalten von Nebeln
weiß
eine Bewegung
wir geben ihr Flügel

Dein Mund
hat sich geöffnet als eine Rose
an deiner Schläfe
blättert Laub

Der ursprüngliche Titel verweist auf Bobrowskis Intentionen, die dem Gedicht zugrunde liegende Thematik in einen Landschaftsbezug zu transferieren. Wäre der Dichter bei diesem Titel geblieben, würde einzig das Nomen „Metall“ entfernt auf ein Mobile und damit den Künstler Alexander Calder verweisen, womit die beiden Versgruppen sich wohl weitgehend der Möglichkeit einer Interpretation entzögen. Gisbert Kranz, der 1972 bislang als einziger versucht hat, das Gedicht zu interpretieren, stellt eine rhetorische Frage an den Anfang seiner Ausführungen:

427 GW I, 213.

428 GW V, 214.

429 In einem Brief an Christoph Meckel vom 13. Oktober 1964 erwähnt Bobrowski nach der Rückkehr aus Stockholm im Zusammenhang mit Museumsbesuchen explizit Calder zusammen mit Schwitters (Briefe IV, 439/440).

Wie ist es möglich, ein so ungegenständliches Kunstwerk wie eine kinetische Plastik, ein Mobile von Alexander Calder, zum Gegenstand eines Gedichts zu machen?⁴³⁰

Und er schiebt nach, dass es in diesem Fall nicht darum gehen könne, Inhalte aus dem Medium der bildenden Kunst in das Medium der Sprachkunst zu transportieren, weil das Werk reine Form sei. Durch das Spiel der Bewegung werde die alte Abgrenzung der Plastik als einer Raumkunst gegen Dichtung und Musik als Zeitkünste nicht mehr brauchbar: „Ein Mobile hat Sein in Raum und Zeit zugleich.“

Dieser Sonderstellung des Mobiles innerhalb der Plastik mag Bobrowski Rechnung getragen haben, indem er – was bei ihm nur selten vorkommt – auf eine Interpunktion völlig verzichtet hat und so das Fließende der Bewegung in den zehn Versen nachvollziehbar werden lässt. Damit bleibt aber auch in der Schwebelage, ob die kurze vierte Gedichtzeile als Prädikat und damit als Verb „wissen“ im Präsens (wie Kranz vermutet) oder (was naheliegender erscheint) als Einschub und damit als Farbe Weiß zu verstehen ist, die sich auf die Nebel bezieht. Beide Lesarten sind grundsätzlich denkbar: Im ersten Fall wird das weiße Metall personifiziert, es „weiß/eine Bewegung“, der dann ein lyrisches Wir Flügel gibt. Im zweiten Fall wird die Farbe Weiß durch eine Anapher betont: Die Metallkonstruktion des Mobiles und die Nebel, an denen es zu hängen scheint, verschmelzen farblich miteinander.

Die oft großen, in der Realität ein beachtliches Gewicht aufweisenden, sich bei jedem Lufthauch in ihrer Form verändernden Mobile wirken nur scheinbar schwerelos: Es sind vielmehr die Betrachtenden, die der leichten Bewegung der Metallkonstruktionen Flügel zuschreiben. Indem Bobrowski ein lyrisches Wir einführt, stellt er – wie Kranz zutreffend festhält – eine Beziehung zwischen dem Mobile und seinen Betrachtern her.

Das Gedicht umfasst insgesamt 28 Wörter, von denen fünfzehn der ersten und dreizehn der zweiten Versgruppe angehören. Auch das Verhältnis von sechs zu vier Versen lässt eine Hierarchie erkennen. Dem Deskriptiven des Wahrnehmungserlebnisses in der ersten Versgruppe folgt – wie oft in Bobrowskis Gedichten – eine subjektive Aneignung in der zweiten. Anstelle eines lyrischen Wir benennt er ein lyrisches Du, mit dem er entweder den Künstler, sich selbst als Dichter oder eine Drittperson, die das kinetische Kunstwerk betrachtet, gemeint haben könnte. Die Bewegung des Mobiles in der ersten Versgruppe findet in der zweiten im Öffnen des Munds und dem Blättern des Laubs von der Schläfe eine Entsprechung. Die beiden Vorgänge

430 Kranz (1972), 42–44.

können als Metaphern des Sprechens und Schreibens als den grundlegenden Formen der Sprache gedeutet werden.

Der assoziative Bezug zwischen Mund und Rose lässt allerdings weder an Bobrowski noch an Calder, sondern in erster Linie an eine weibliche Person denken: Im Gedicht „UNDINE“, dessen Titel auf Ingeborg Bachmanns Erzählung „Undine geht“ anspielt, findet sich die Gedichtzeile: „Du trägst eine Blüte über dem Mund.“⁴³¹ Im Nachlassgedicht „HEUT IST DER ABEND SEHR LEICHT“ wiederum finden sich die beiden Verse

Das Rosenblatt, das über einem
atmenden Mädchenmund bebte –⁴³²

Der ursprüngliche Titel des Gedichts lässt es aber auch als möglich erscheinen, dass sich die zweite Versgruppe auf ein von einem andern Künstler geschaffenes Werk bezieht.

Kranz rät ganz grundsätzlich hinsichtlich einer Interpretation der zweiten Versgruppe des Gedichts „MOBILE VON CALDER“ zur Vorsicht:

Gewiss könnte man den sich öffnenden Mund als Gebärde des Staunens auffassen. Gewiss ließen sich „Rose“ und blätterndes „Laub“ symbolisch deuten. Geheimnisvolle Schönheit und Vergänglichkeit des Lebens – das könnte die Bedeutung sein. Wahrscheinlich tut man aber besser daran, diese Sätze in ihrer ganzen Irrationalität stehen zu lassen und die Verse als *poésie pure*, als abstrakte Dichtung zu nehmen.

Und er beschließt die Interpretation des Gedichts, dessen Verse sich in ihrer Komplexität letztlich nicht vollständig ausloten lassen, mit einem Bild:

Der Dichter tritt sozusagen gemeinsam mit seinem Leser vor das Kunstwerk; beide zusammen teilen das Erlebnis. Der Dichter drückt es nicht aus, aber er gibt ihm eine dichterische Entsprechung. Indem er dabei „wir“ und „Dein“ sagt, nimmt er den Leser in den geistigen Raum des Kunstwerks hinein.

Dieses „vor das Werk treten“, nun nicht in Bezug auf den Dichter, sondern auf den Künstler, ist Thema einer bekannten Fotografie, die am 3. November 1964

431 GW I, 210.

432 GW II, 181.

und damit just an jenem Tag, an dem Bobrowski das Gedicht „MOBILE VON CALDER“ geschrieben hat, im Guggenheim-Museum in New York aufgenommen worden ist.⁴³³

3.4.5 Bobrowskis Künstlerfreunde

Im April 1960 hielt Bobrowski im Rahmen einer unter dem Titel „Alle Künste loben den Herrn“ stehenden Tagung der Kammer für evangelisches Schrifttum einen Vortrag über Lyrik in der DDR. In einem Exkurs äußerte er sich über Dichtung, Musik und Malerei des 20. Jahrhunderts.⁴³⁴

Man kann hier vielleicht noch ein weiteres Merkmal moderner Kunst anführen, das in der engen Verbindung, die die Künstler heute untereinander haben, zu finden wäre.

Wenn man bedenkt, mit welcher herben Abweisung z.B. Goethe den Kompositionen seiner Gedichte durch Franz Schubert begegnete, welche Vorbehalte er gegen Beethoven äußerte, fällt die enge Freundschaft auf, die moderne Künstler – Dichter, Maler, Musiker – vereint.

Picasso, Bracque, Jean Gris – Appolinaire,
Max Jacob, Gertrude Stein;
Garcia Lorca – Manuel de Falla – Salvador Dali.

Die Literaturkritik entnimmt z.B. ohne Bedenken Maßstäbe für die Beurteilung von Lyrik aus der Malerei und umgekehrt; man spricht von einem Einfluß Chagalls auf zeitgenössische Dichter, man stellt die Übernahme bestimmter Motive von einer Kunstgattung in die andere fest. Noch weiter: Picasso, Klee, Kandinsky, Kokoschka dichten; Cocteau, Lorca u. a. malen; andere sind ausübende oder schöpferische Musiker. Das ist nicht einfach mit dem Vorhandensein von Doppelbegabungen zu erklären, sondern bezeichnet eine

433 Die Fotografie vom 3. November 1964 zeigt ein in der Halle des Guggenheim-Museums ausgestellt weißes Mobile mit dem Titel „Ghost“ zusammen mit Alexander Calder und dem Direktor des Museums, Thomas Messer. An jenem Tag, als die Fotografie aufgenommen wurde, schrieb Bobrowski das Gedicht „MOBILE VON CALDER“. Trifft Bobrowskis Datierung des Gedichts zu, kann er, als er es verfasst hat, die Fotografie nicht gekannt haben.

434 GW IV, 423–442, insb. 436. Den Vortrag hielt Bobrowski an einer Tagung der Kammer für evangelisches Schrifttum in Hirschluch bei Storkow (Mark) am 26. April 1960. GW IV, 532.

vorhandene Austauschbarkeit der künstlerischen Darstellungsmittel und läuft auf eine tatsächliche Struktureinheit in der modernen Kunst hinaus.

Das Verbindende von Dichtung, Musik und Malerei in der Moderne führt aus Bobrowskis Sicht also letztlich zu einer Austauschbarkeit der Darstellungsmittel: Das war nicht immer so, wie er anhand eines Beispiels erläutert, das an Wilhelm Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ denken lässt. Auch wenn im Topos der Austauschbarkeit eine gewisse Beliebigkeit hinsichtlich der künstlerischen Form mitzuschwingen scheint, zeugt Bobrowskis Gedanke von einem universellen kulturellen Verständnis. Die strukturelle Einheit geht gemäß seiner Einschätzung so weit, dass auch die Maßstäbe von Kunst- und Literaturkritik austauschbar sind. Bobrowski bietet für seine Beobachtung allerdings kein Erklärungsmodell an. In seinen Ausführungen, die einen poetologischen Charakter haben, kann auch seine eigene Biographie erkannt werden. Er hat in seinen Jugendjahren nicht nur gedichtet, sondern auch komponiert,⁴³⁵ während seines Studiensemesters in Berlin übte er sich im Aktzeichnen, sein Interesse an Chagalls Malerei und ganz grundsätzlich der Kunst des 20. Jahrhunderts war in seinem letzten Lebensjahrzehnt überaus groß und er pflegte zudem langjährige Freundschaften mit bildenden Künstlern.

In Kriegsgefangenschaft hatte er den Zeichner Otto Baer kennengelernt, dem er damals ein Gedicht widmete⁴³⁶ und mit dem er bis zu seinem Lebensende in Kontakt stand.⁴³⁷ In den Gedichtzeilen

Als müßt' er nicht nur sehn, nein schmecken, hören
und riechen, wandelt schnell sich sein Gesicht

mit denen er seinen zeichnenden Freund charakterisiert hat, wird ein Erfassen des Darstellungsgegenstands durch den Künstler mit allen Sinnen offenbart, ein Vorgang, der an Bobrowskis eigene literarische Arbeit erinnert. Ob er in Kriegsgefangenschaft nicht ab und zu selbst zum Zeichenstift gegriffen hat, ist unbekannt, aber im Grundsatz war er sich seiner Rolle als Beurteilender mit Kunstverstand und nicht als selbst im Bereich der bildenden Kunst Tätiger bewusst:

435 Chronik, 11.

436 DER ZEICHNER, GW II, 131.

437 Im Anschluss an eine Tagung auf der Insel Mainau im Frühling 1957 stattete Bobrowski Otto Baer einen mehrtägigen Besuch in Augsburg ab. Dazu Chronik, 39.

Da kann er deine Nähe nicht ertragen,
 dein Urteil nicht und deinen Kunstverstand.
 Doch kommst du später, wird er fröhlich sagen,
 du hättest recht (und heimlich: Ignorant!).

Zurückgekehrt aus der Kriegsgefangenschaft führte Bobrowski einen regen Briefkontakt mit Otto Baer, von dem sich insgesamt 33 Briefe, die er zwischen 1950 und 1961 an seinen Freund schrieb, erhalten haben.⁴³⁸ Zu Bobrowskis Freundeskreis zählte auch der naive Maler und Graphiker Albert Ebert, dem der Dichter lebenslang verbunden blieb und über den er einen einfühlsamen Prosatext⁴³⁹ für die Frankfurter Ausgabe von Eberts 1963 im Inselverlag erschienenen Publikation „Poesie des Alltags“ geschrieben hat. Bobrowski zeigte zudem, wie aus seinen Briefen hervorgeht, ein großes Interesse an Eberts Kindheitserinnerungen, die dann allerdings, von Gerhard Wolf herausgegeben, erst 1974 im Union Verlag veröffentlicht wurden.⁴⁴⁰ Insgesamt haben sich acht zwischen 1962 und 1964 an Ebert gerichtete Briefe erhalten.

Zu Bobrowskis engsten Freunden zählten die Schriftsteller und Graphiker Günter Bruno Fuchs und Christoph Meckel, von denen sich mehrere Publikationen in der nachgelassenen Bibliothek befinden. Meckel illustrierte zudem den Umschlag der westdeutschen Ausgabe von Bobrowskis Gedichtband „Schattenland Ströme“ mit einer Graphik, die windschiefe eingeschossige Holzbauten, schräge Kirchtürme mit bekrönenden Zwiebelkuppeln und ebenso hohe Bäume mit großen Kronen in einer welligen Landschaft zeigt. Der Darstellung, die entfernt an Chagall erinnert, haftet etwas Vegetables an.

Bobrowski hat über Meckels Arbeiten die beiden Gedichte „BRIEF AN MOËL“⁴⁴¹ und „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“⁴⁴² geschrieben, von denen das eine Meckels Bildergeschichte von Moël und seinem Fisch von 1959 zum Thema hat, während sich das andere in assoziativer Form den späteren graphischen Arbeiten mit ihrer phantastischen Themenwelt annähert.

Aus der Zeit zwischen 1959 und 1964 haben sich insgesamt 20 Briefe Bobrowskis an seinen Freund Günter Bruno Fuchs erhalten. Besonders intensiv war aber die Freundschaft mit Christoph Meckel; nicht weniger als 63 zwischen 1960 und 1964 verfasste Briefe Bobrowskis zeugen von ihr, und die beiden besuchten sich auch oft.

438 Briefe IV, 705.

439 GW IV, 353–356.

440 Dazu GW VI, 497–499.

441 GW II, 334.

442 GW I, 215.

Viele Bildgedichte Bobrowskis nehmen Bezug auf Künstler, deren Werke von hohem kanonischen Rang sind: Dürer, Rembrandt, Affolter, Velázquez, Friedrich, Runge, Monet, Renoir, Gauguin, Giotto, Rubljow, Chagall, Picasso, Jawlensky, Calder. Diese Auflistung folgt dem chronologischen Auftreten der Namen dieser Künstlerpersönlichkeiten in Bobrowskis lyrischem Werk und zeugt von einem stetig sich wandelnden und letztlich auf die Gegenwart zustrebenden kunstgeschichtlichen Interesse des Dichters. Selbst jene Kunstschaffenden, deren Gräber sich am Fuß der Cestiuspyramide in Rom befinden und denen nach Bobrowski „die letzte Fortune“ gefehlt hat, sind keineswegs Unbekannte. Lediglich die beiden frühen Gedichte über den wenig bedeutenden und begabten Landschafts- und Porträtmaler Christian Friedrich Kessler⁴⁴³ in Tilsit und den Ikonenmaler Polieukt Nikiforow, der den Pinsel mit dem Mund führte, bilden die Ausnahmen, indem sie das Lokalkolorit von Bobrowskis Heimatstadt und die Gläubigkeit eines Mönchs in einem abgeschiedenen orthodoxen Kloster als zentrale Inhalte thematisieren. Der kanonische Rang der beiden Maler ist in diesen Gedichten unerheblich und die ästhetischen Aspekte in ihren Werken treten in den Hintergrund.

Am ehesten sind diese Gedichte mit Bobrowskis viele Jahre später entstandenen Erzählungen „IM GUCKKASTEN: GALIANI“⁴⁴⁴ und „BETRACHTUNG EINES BILDES“⁴⁴⁵ zu vergleichen, in denen nicht die kunsthistorische Bedeutung der ihnen zugrunde liegenden graphischen Blätter, sondern die Bildinhalte und deren Interpretation und freie Variation ausschlaggebend sind. Die beiden 1960 und 1965 über Christoph Meckels graphische Arbeiten geschriebenen Gedichte hängen ganz wesentlich mit Bobrowskis Freundschaft zusammen, die den Dichter aus Berlin mit dem westdeutschen Graphiker und Schriftsteller verband, und sie sind damit nur in beschränktem Maß als eine intermediale Auseinandersetzung mit dessen graphischem Werk zu verstehen. In Bezug auf ihren kanonischen Rang können Meckels Graphiken nicht mit den hochkarätigen Werken in Bobrowskis andern Bildgedichten konkurrieren.

443 DER MALER KESSLER, GW II, 133–137. Dazu Kessler Thieme/Becker (1929), Band 19/20, 211.

444 GW IV, 85–88.

445 GW IV, 151–154.

BRIEF AN MOËL

Dein Fisch im Mond –
ich steh in einer Straße
aus Zäunen, Lattenzaun und Bretterzaun,
daran der Flieder lehnt und der Holunder,
5 ich blick hinab die lange Straße lange,
die jeder kennt, der mich begrüßen kommt.

Der geht die Glocke ziehn.
Der geht die Tiere füttern.
Der hebt am Töpfermarkt die grüne Scherbe auf.
10 Der fährt ein Fuder Krummstroh in den Wind.
Der singt. Und einer
hat mich auch vergessen.

Moël, dein Fisch –
Vergessen ist Vergessen
15 und Wiederkehr ist Wiederkehr und nichts
darüber und danach als diese Straße
aus Zäunen, Lattenzaun und Bretterzaun,
und meinem Mond,
der deinen Fisch gerufen hat.

Der Titel des Gedichts verweist auf Christoph Meckels 1959 erschienene Publikation „Moël“, die Bobrowski dem Verfasser gegenüber als „mein Trostbuch“⁴⁴⁶ bezeichnet hat, und deren 58 graphische Blätter von einer Pfeife rauchenden, männlichen Gestalt in weitem Mantel handeln, deren Gesicht unter einem breitkrepigen Hut stets verborgen bleibt. Moëls Begleiter ist ein Fisch, den er auf einigen Darstellungen unter dem Arm trägt, während er auf andern mit ihm spricht oder ihn tröstet. Auch am Himmel kann Moëls Fisch erscheinen, wo er die Mondsichel im Maul hält oder – wie auf der letzten Darstellung des Bandes mit dem Titel „Moël träumt von seinem Fisch“ – in einem großen, hellen Vollmond zu schwimmen scheint. Meckels Bildgeschichte, die nebst einem kurzen Vorwort ausschließlich aus den graphischen Blättern und ihren kurzen Legenden besteht, beginnt in einem ländlichen Umfeld: Die ersten Graphiken tragen Titel wie „Moël auf dem Dorf“, „Moëls Muschelmühle“, „Moëls Erntewagen“ oder „Moël unter der Sternstundenuhr.“ Später kommt

446 Brief vom 28.5.1960 an Christoph Meckel (Briefe II, 318).

Moël in eine „ewige Stadt“, wo er in der City wohnt, auf einem Boulevard geht, im Armenasyl übernachtet, Hunger hat und von Einsamkeit geplagt wird. Doch macht er auch Musik, feiert Feste, liebt eine Frau und wird zum Trunkenbold. Es folgt eine Phase des Reisens, wo er trampelt, Eisenbahn fährt, fliegt und in fremde Städte kommt. Der letzte Teil des Bandes handelt von Krieg, Gewalt und letztlich dem Verlust des geliebten Fisches: Die Blätter tragen Titel wie „Moël im Land der Kriege“, „Moël hält seinem Fisch die Augen zu“, „Moël wird gefoltert“ und „Moël hinter Gitter“. Obschon ihm die Flucht gelingt, wird sein Fisch gestohlen, Moël erleidet einen Zusammenbruch und zieht letztlich ohne seinen Begleiter um in ein neues Leben.

Bobrowski hat den Band, der sich in seiner nachgelassenen Bibliothek befindet,⁴⁴⁷ wahrscheinlich von Christoph Meckel – welcher den Dichter am 10. Januar 1960 in Friedrichshagen besucht hat – geschenkt bekommen.⁴⁴⁸ Einen knappen Monat später entstand das drei Versgruppen umfassende Nachlassgedicht „BRIEF AN MÖEL“. Der Eingangszeile, die sich auf Meckels graphisches Blatt „Moël träumt von seinem Fisch“ oder aber auf die Darstellung „Moël füllt ein Füllhorn“ beziehen könnte, folgen Imaginationen, die nicht mit Meckels Graphiken in Einklang zu bringen sind. Auf keinem der 58 Blätter sind Latten- oder Bretterzäune zu erkennen, auch Flieder und Holunder sucht man auf ihnen vergeblich. Fraglich ist auch, ob Bobrowski seine Wohnsituation in Ostberlin mitgemeint haben könnte, wo der Dichter als lyrisches Ich an der Ahornallee steht, die seine Gäste alle kennen. Zu denken ist eher an Tilsit und den Weg zum „Sonnenbad“, den Bobrowski in der Erzählung „Rainfarn“ beschreibt.⁴⁴⁹

In der zweiten Versgruppe werden wie in einem Kindervers sechs Freunde abgezählt, die unterschiedlichen Tätigkeiten nachgehen und von denen der letzte das lyrische Ich offenbar vergessen hat. Ob Bobrowski konkrete Personen gemeint haben könnte, bleibt offen. Zu Beginn der dritten und letzten Versgruppe kehrt das Gedicht zurück zu Moël und seinem Fisch. Nun, im Kontext mit den großen Themen des Vergessens und der Wiederkehr, verbindet sich der Mond des lyrischen Ich, der den Fisch Moëls gerufen hat, mit Meckels Bilderwelt.

447 Katalog Bukauskaite Nr. 1229. S. 453.

448 GW V, 388.

449 GW IV, 113f.

3.4.6 Publikationen zur Kunst des 20. Jahrhunderts in Bobrowskis Bibliothek

Von den rund 2'000 Bänden in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek betreffen 200, also 10% des gesamten Bestands, kunst- und kulturhistorische Themen. Die Werke belegen Bobrowskis Kenntnisse und Interessen an der Architektur, Malerei und Bildhauerei aller Epochen. Einzig die Architektur der Moderne, die mit keinem Werk vertreten ist, scheint den Dichter nicht interessiert zu haben. Hingegen bilden die Bücher zur Malerei, Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts einen Hauptschwerpunkt. Es finden sich Monografien zu Marc Chagall, Lovis Corinth, Alberto Giacometti, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Franz Marc, Joan Miró, Piet Mondrian, Pablo Picasso, Heinrich Zille und sogar John Heartfield. Besonders zahlreich sind die insgesamt 17 Bücher von und über Ernst Barlach. Auch die 23 Bände von Bobrowskis Dichter- und Künstlerfreunden Otto Baer, Albert Ebert, Günter Bruno Fuchs und Christoph Meckel nehmen einen breiten Raum ein. Insgesamt finden sich in Bobrowskis Bibliothek über 80 Bände zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Bobrowski hat sich zudem für die Wegbereiter der Moderne interessiert: Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Edvard Munch sind mit je einer, Paul Gauguin mit vier Publikationen in der Bibliothek vertreten. Der Schwerpunkt liegt also auf der europäischen Kunstgeschichte, hingegen fehlt die gesamte amerikanische Kunst des 20. Jahrhunderts. Vergeblich sucht man nach Publikationen über Roy Lichtenstein, Barnett Newman, Jackson Pollock, Robert Rauschenberg oder Mark Rothko. Schließlich besaß Bobrowski zwei Nachschlagewerke, Johannes Jahns „Wörterbuch der Kunst“ von 1957 und Knaur's „Lexikon moderner Kunst“ von 1955.⁴⁵⁰

Das große Interesse Bobrowskis an der Kunst des 20. Jahrhunderts wird auch in einigen Bild- und Widmungsgedichten manifest. Er hat über Picasso und seine Zeitgenossen sowie über Gauguin, Jawlensky, Chagall, Barlach und Calder geschrieben.

Viele Kunstbände der nachgelassenen Bibliothek sind kleinformig, von unbefriedigender Druckqualität und die erläuternden Texte haben populärwissenschaftliches Niveau. Rein aus finanziellen Gründen dürfte sich Bobrowski von der Erwerbung hochwertiger Bildbände gescheut haben. Es zeigt sich aber, dass er sich, beispielsweise im Gedicht „DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL“,⁴⁵¹

450 Beide Publikationen werden im Katalog der nachgelassenen Bibliothek Dalia Bukauskaite unter den Nummern 869 und 1022 inventarisiert.

451 GW I, 56.

auch auf kleinformatische Reproduktionen von geringer Abbildungsqualität gestützt hat.⁴⁵²

Dank Dalia Bukauskaite's kommentiertem Katalog der nachgelassenen Bibliothek und dem Umstand, dass die Bücher in die Stadtbibliothek Berlin überführt worden sind, wo sie jederzeit eingesehen werden können, ist der Forschung ein wichtiges Instrument in die Hand gegeben worden, um Intertextualität und Intermedialität im Werk erkennen zu können. Das Aufzeigen dieser Bezüge als der obersten Bedeutungsebene Bobrowskis vielschichtiger Gedichte erlaubt erst deren umfassende Interpretation.

Auch wenn Bobrowski angesichts seines großen privaten Bücherbestandes keine Leihbibliotheken aufgesucht haben mag⁴⁵³, so hat er dennoch auch Publikationen zur Hand genommen, die er selbst nicht besaß. Dies bezeugt beispielsweise das Gedicht „BERICHT“,⁴⁵⁴ das sich auf eine Abbildung in Gerhard Schoenberners „Der gelbe Stern“ bezieht, ein Buch, das in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek fehlt.⁴⁵⁵

3.5 Das Medium der Fotografie

3.5.1 Späte Auseinandersetzung mit der Fotografie im lyrischen Werk

Weder Johannes Bobrowski noch seine Frau Johanna haben eine Kamera besessen, und deshalb existieren von der Familie nur wenige Fotografien, die allesamt von Dritten aufgenommen worden sind.⁴⁵⁶ Das Medium der Fotografie bleibt auch lange in Bobrowskis literarischem Werk ausgeklammert. Zwar hat er bereits in seiner Jugend Gedichte über Werke der Architektur und Kunst verfasst und ein Leben lang – wenn auch mit Unterbrüchen – an dieser Thematik festgehalten, doch auf Fotografien greift er motivisch erst in seinen Gedichten der letzten Lebensjahre zurück.

Im Januar 1961 erfolgt die Niederschrift des Gedichts „BERICHT“,⁴⁵⁷ dem die fotografische Abbildung des Verhörs einer jungen jüdischen Polin durch deutsche Offiziere im Zweiten Weltkrieg zugrunde liegt. Nicht hinreichend abgestützt ist Bernhard Gajeks These, nach der Bobrowski im wenige Tage frü-

452 Die Grundlage für dieses Gedicht bildete die Nr. 317 im Katalog von Bukauskaite, ein schmales Bändchen mit kleinformatischen Abbildungen und einem einleitenden Text sowie Bildlegenden von Emily Genauer von 1955.

453 Bukauskaite (2004), 17.

454 GW I, 133.

455 Schoenberner (1960), 98.

456 Mündliche Mitteilung des Sohnes Adam Bobrowski am 30. September 2017 in Berlin.

457 GW I, 133.

her entstandenen Gedicht „GERTRUD KOLMAR“ auf eine fotografische Aufnahme der jüdischen Dichterin Bezug genommen haben könnte.⁴⁵⁸ Die bekannte Porträtfotografie ist in der 1955 erschienenen Ausgabe ihrer Gedichte – eine Publikation, die Bobrowski nicht besaß – zwar enthalten, hingegen findet sie sich im Gedichtband „Das lyrische Werk“ von 1960 weder auf den Umschlagklappen des Einbandes noch im Vorsatz. Diese Publikation aus Bobrowskis nachgelassener Bibliothek dürfte den Anstoß zum Gedicht „GERTRUD KOLMAR“ gegeben haben.⁴⁵⁹

Mit einiger Wahrscheinlichkeit hat Bobrowski 1964 beim Besuch des Herrenhauses in Urajärvi in Finnland historische Fotos gesehen, die Eingang ins Gedicht „ALTER HOF IN HÄME“⁴⁶⁰ gefunden zu haben scheinen. Fest steht allerdings nur, dass den beiden Gedichten „BERICHT“⁴⁶¹ und „BARLACH IN GÜSTROW“⁴⁶² fotografische Vorlagen zugrunde liegen.

Grundsätzlich sind Gedichte über Fotografien mit jenen verwandt, die auf Bildvorlagen der Malerei und Graphik Bezug nehmen. Weder ist der Authentizitätsgehalt von Fotos höher, noch rufen sie hinsichtlich ästhetischer Kategorien nach einer anderen Form der intermedialen Auseinandersetzung als die Erzeugnisse der bildenden Kunst. Ein Unterschied besteht aber im Entstehungsprozess, der an andere technische Abläufe gebunden ist und weniger manuelle Kompetenzen erfordert als das Malen eines Bildes oder die Herstellung eines graphischen Blattes. Dies bedeutet indes nicht, dass deshalb auf Fotografien die Handschrift des Autors nicht zu erkennen wäre. In Bobrowskis Gedichten über Fotografien werden weder die Fotografen der entsprechenden Aufnahmen benannt noch die Umstände des Entstehungsprozesses beleuchtet: diese Aspekte haben den Dichter offenbar nicht entscheidend interessiert und sie waren ihm wohl auch unbekannt.

Den beiden Gedichten „BERICHT“ und „BARLACH IN GÜSTROW“ liegt eine deskriptive Analyse der fotografischen Vorlagen zugrunde, die überaus präzise ist und kaum Spielraum für eine metaphorische Interpretation offenlässt. Beide Gedichte sind keine kumulativen Bildgedichte, was in Bobrowskis später Lyrik ungewöhnlich ist: Sie haben je nur eine einzige fotografische Aufnahme zum Thema. Nur im Gedicht „BERICHT“ verzichtet Bobrowski gänzlich auf eine „Poetisierung“, wie er es ausdrückt, während im Gedicht über Ernst Barlach in der zweiten Versgruppe intertextuelle Bezüge mit einfließen und durch die Komplexität der Gedichtstruktur das Verständnis erschwert wird.

458 Gajek (1971), 410.

459 Kolmar (1960). Bobrowski besaß diese Ausgabe, nicht aber jene von 1955.

460 GW I, 208.

461 GW I, 133.

462 GW I, 188.

3.5.2 Das Gedicht „BERICHT“

1960 publizierte Gerhard Schoenberner unter dem Titel „Der Gelbe Stern, Die Judenverfolgung in Europa 1933 bis 1945“ ein vielbeachtetes Buch mit zahlreichen Foto- und Textdokumenten.⁴⁶³ Bobrowski hat dem Gedicht „BERICHT“⁴⁶⁴, das er am 17. Januar 1961 kurz nach dem Erscheinen des Buchs geschrieben hat, die dort abgebildete fotografische Aufnahme des Verhörs einer jungen jüdischen Polin durch deutsche Offiziere in Brest-Litowsk zugrunde gelegt. Das Gedicht, das noch im Entstehungsjahr in der kurzlebigen belgischen Zeitschrift „NUL“⁴⁶⁵ erstmals publiziert und anschließend in den Gedichtband „Schattenland Ströme“ aufgenommen worden ist, zählt zu den eher leicht verständlichen in Bobrowskis lyrischem Werk. Die für seine späten Gedichte charakteristische Dunkelheit ist dem Gedicht „BERICHT“ nicht eigen, was ihm eine Sonderstellung innerhalb von Bobrowskis dichterischem Œuvre einräumt. Interessant erscheint die Rezeptionsgeschichte des Gedichts, das schon mehrmals Gegenstand von Interpretationen und linguistischen Analysen geworden ist.⁴⁶⁶ Auch heute noch haben sich mitunter Gymnasiasten mit diesem lyrischen Text auseinandersetzen. 1965 vertonte der deutsche Komponist Reiner Bredemeyer das Gedicht „BERICHT“ zusammen mit den Gedichten „BEGEGNUNG“ und „SPRACHE“ für Alt, Klarinette, Bassklarinette und Gitarre.⁴⁶⁷

Der Literaturkritiker, Autor und Publizist Marcel Reich-Ranicki nahm das Gedicht zusammen mit der Interpretation von Andreas F. Kelleat in die im Jahr 2000 erschienene Anthologie mit hundert bedeutenden Gedichten des 20. Jahrhunderts auf.⁴⁶⁸ Da Reich-Ranicki selbst Überlebender des Warschauer Ghettos war, dürfte er von der Thematik der einem Todestransport entflohenen Partisanin ganz persönlich betroffen gewesen sein. Auch ihm war es kurz vor der Deportation gelungen, mit seiner Ehefrau aus dem Warschauer Ghetto zu flüchten.

463 Schoenberner (1960), 98.

464 GW I, 133.

465 NUL, Sint-Niklaas (Belgium), Heft 2/1961, nicht paginiert.

466 Hoefert (2001), insbesondere 346. Kelleat (1988), 625–644. Kelleat (1998), Bd. 21, 161–164. Schmidt-Henkel (1979), 222–228. Tismar (1987), 409–417. Rosengren (1983), 53–64.

467 Der Liederzyklus wurde im „Konzert für Johannes Bobrowski“ zusammen mit der Vertonung „Die ersten beiden Sätze für ein Deutschlandbuch“ am 30. September 2017 in der Christophorus-Kirche in Berlin-Friedrichshagen aufgeführt (Zweitaufführung des Liederzyklus, Uraufführung der Vertonung der Erzählung).

468 Reich-Ranicki (Hg.) (2000), 299 (Gedicht „BERICHT“) und 300–302 (Interpretation von Andreas F. Kelleat).

BERICHT

- Bajla Gelblung,
 entflohen in Warschau
 einem Transport aus dem Ghetto,
 das Mädchen
- 5 ist gegangen durch Wälder,
 bewaffnet, die Partisanin
 wurde ergriffen
 in Brest-Litowsk,
 trug einen Militärmantel (polnisch),
- 10 wurde verhört von deutschen
 Offizieren, es gibt
 ein Foto, die Offiziere sind junge
 Leute, tadellos uniformiert,
 mit tadellosen Gesichtern,
- 15 ihre Haltung
 ist einwandfrei.

Der nüchterne Titel des kurzen Gedichts, das eine einzige Versgruppe und einen einzigen Satz umfasst, gibt vor, neutrales Protokoll eines Geschehnisses zu sein. Die Verse bilden nach Sigfried Hoefert eine „sachliche, bewusst distanzierte Wortfolge“.⁴⁶⁹ Anders als in so vielen von Bobrowskis Gedichten wird niemand angerufen, findet sich kein lyrisches Ich und kein lyrisches Du, verweisen keine der Natur entliehenen Metaphern auf eine paradigmatische Bedeutungsebene. Vielmehr setzen sich die sechzehn kurzen Verse scheinbar aus Fakten und aus der Beschreibung einer Fotografie zusammen, wobei die erste Gedichthälfte auf die Bildlegende bei Schoenberner Bezug nimmt, während die zweite Beobachtungen eines Bildbetrachters wiedergibt. Das Gedicht ist also, auch wenn es graphisch als Einheit wahrgenommen wird, inhaltlich zweigeteilt.⁴⁷⁰ Es hebt an mit dem Namen der verhörten Person, nennt deren Herkunft und verweist auf ihre jüdische Religionszugehörigkeit, erwähnt ihre Flucht, bezeichnet sie als Partisanin und umreißt die Umstände ihrer Verhaftung in Brest-Litowsk. All dies ist auf der erwähnten Fotografie nicht sichtbar. Hingegen gehören die Hinweise auf den polnischen Militärmantel und das Verhör durch deutsche Offiziere in gewissem Sinne bereits dem zwei-

469 Hoefert (2001), 346.

470 Einige Interpreten gehen von einer Dreiteiligkeit des Gedichts aus, indem sie den Verweis auf die Fotografie in den Versen 11 und 12 als eigenständigen Gedichtteil betrachten.

ten Teil des Gedichts an, denn diese Fakten sind, bei ausreichender Kenntnis, der fotografischen Aufnahme zu entnehmen. Die Klammer um das Adjektiv „polnisch“ betont den Protokollcharakter des Gedichts, das nach dem Verweis auf die Existenz der Fotografie mit einer Betrachtung über die dem äußeren Schein nach tadellose Haltung der Offiziere endet.

Eine Zweiteiligkeit ist auch in Bezug auf Opfer und Täter feststellbar: Die ersten neun Verse beziehen sich ausschließlich auf Bajla Gelblung und die Umstände ihrer Festnahme, während der zehnte Vers überleitet zu den deutschen Offizieren und in der Folge die jüdische Partisanin keine Erwähnung mehr findet. Die Verse über das Foto, das explizit erwähnt wird, beschäftigen sich vor allem mit den Tätern und nicht mit dem Opfer.

Alliterationen von Wörtern, die mit B-, G- und W-Lauten beginnen, prägen den Klang der ersten Gedichthälfte und rhythmisieren den Sprachfluss, währenddem in der zweiten durch Verssprünge bei den „deutschen/Offizieren“ und auch beim Hinweis, dass es sich um „junge/Leute“ handle, das Stilmittel des Enjambements zum Tragen kommt. Das Gedicht gerät ins Stocken, die zerhackten Satzteile stehen im Widerspruch zu den propagandistischen Anklängen der geschmeidigen Wörter „tadellos“ und „einwandfrei“.⁴⁷¹ Mit jenen nichtssagenden Floskeln, durch deren Wiederholung der Dichter eine beinahe zynische Wirkung erzielt, bezeichnet er die Uniformen, die Gesichter und die Haltung der jungen Offiziere. In dieser Reihenfolge liegt eine Steigerung, die von den Äußerlichkeiten der Kleidung über die Gesichtszüge zu einem zweideutigen Nomen führt, das nebst dem militärischen Auftreten auch die ethische Grundhaltung der Wehrmachtsoffiziere mit einschließt. Die Schlussfolgerung wird dem Leser überlassen, der am Ende des Gedichts die Offiziere als willfähige, ja skrupellose Schergen des Naziregimes zu entlarven vermag.

Über weite Strecken folgt das Gedicht fast wortwörtlich Schoenberners Bildlegende:

Dieses Mädchen ist eine der wenigen, deren Bild und Namen die Henker hinterlassen haben. Bajla Gelblung entflohen einem Todestransport aus dem Warschauer Ghetto und ging zu den Partisanen. Als sie in Brest-Litowsk verhaftet wurde, trug sie einen

471 Mit diesen Begriffen mag Bobrowski als Wehrmichtsangehöriger im Krieg konfrontiert worden sein. Das im Gedicht zweimal vorkommende Wort „tadellos“, findet sich im gesamten lyrischen Werk Bobrowskis sonst nirgends. Aber die umgekehrte Formulierung „nicht ohne Tadel“ war ihm von den Zeugnissen seiner Gymnasialzeit im Hinblick auf sein Benehmen durchaus bekannt.

polnischen Militärmantel. Dieses Foto von ihrem Verhör erschien während des Krieges in einer deutschen Illustrierten.⁴⁷²

Bemerkenswert ist, dass in diesem Text Bajla Gelblung als eines der wenigen Opfer bezeichnet wird, dessen Name und Herkunft die Henker hinterlassen hätten. Bobrowski verzichtet auf diesen Hinweis. Aus seinem Gedicht, in dem er Bajla Gelblung als „Mädchen“ und als „Partisanin“ bezeichnet, geht vielmehr hervor, dass die Verhörte sowohl Opfer als auch Widerstandskämpferin gewesen ist. Zudem erwähnt Bobrowski, dass sie durch Wälder gegangen sei, möglicherweise als Reminiszenz an das 1954 verfasste Gedicht „PARTISANENWALD“.⁴⁷³ Den Hinweis auf die Publikation der Aufnahme während des Krieges in einer deutschen Illustrierten übernimmt Bobrowski ebenfalls nicht, doch betont er die Existenz einer Fotografie.

Millionen von Angehörigen in beiden deutschen Staaten bewahrten nach dem Krieg den gefallenen Soldaten ein ehrendes Andenken. Anders als die SS wurde die deutsche Wehrmacht, als das Gedicht in den frühen 1960er Jahren entstand und veröffentlicht wurde, noch nicht mit der systematischen Ermordung der jüdischen Bevölkerung in Zusammenhang gebracht. Vielmehr herrschte die Meinung vor, dass die Wehrmachtsangehörigen nichts vom Genozid gewusst hätten und auch nicht hätten wissen können. Vor diesem Hintergrund erhält die lakonische Aussage: „es gibt/ein Foto“ eine besondere Bedeutungsschwere. Die Fotografie wird, wie Andreas F. Kelletat festhält, zum Beweismittel, auf das im Gedicht beinahe drohend gepocht wird: „In dieser Feststellung steckt die Provokation des Textes.“⁴⁷⁴

3.5.3 Zu den Fotografien des Verhörs von Bajla Gelblung

Das Titelblatt der „Schweizer Illustrierten Zeitung“ Nr. 39 vom 27. September 1939 zeigt eine andere Fotografie des Verhörs von Bajla Gelblung. Dieses fand, wie die Wiedergabe der Fotografie beweist, früher als bisher angenommen statt, womit die Festgenommene nicht aus dem Warschauer Ghetto geflo-

472 Schoenberner (1960), 98. Siehe auch GWV, 135. In der Neuauflage des Buches von 2013 ist die Fotografie auf S. 124 abgebildet. Die Legende wurde leicht abgeändert: „Dieses Mädchen ist eine der wenigen, deren Bild und Namen wir kennen. Bajla Gelblung entflohen einem Todestransport aus dem Warschauer Ghetto und ging zu den Partisanen. Als sie in Brest-Litowsk verhaftet wurde, trug sie einen polnischen Militärmantel. Dieses Foto von ihrem Verhör erschien während des Krieges in einer deutschen Illustrierten. Es erwartete sie das gleiche Schicksal wie alle andern, die den Henkern in die Hände fielen.“

473 GW II, 253.

474 Kelletat (2000), 300–302. Zur Erstveröffentlichung des Aufsatzes siehe Fußnote 4.

hen sein konnte, was weder Bobrowski noch Reich-Ranicki und den bisherigen Interpreten des Gedichts bekannt war. Wie Recherchen im deutschen Bundesarchiv in Koblenz ergaben, ist die im Gedicht beschriebene Fotografie zusammen mit andern des gleichen Verhörs von Heinz Boesig und Max Ehler, welche den Propagandakompanien der Wehrmacht – Heer und Luftwaffe angehörten, aufgenommen und am 21. September 1939, also nach Ablauf der dritten Kriegswoche, von der Zensur freigegeben worden. Die Aufnahme trägt den Titel „Jüdisches Flintenweib als Anführerin gemeiner Mordbanditen“ und ist mit der nachfolgenden Legende versehen:

Von den deutschen Truppen wurde in der Nähe von Brest-Litowsk diese Warschauer Ghettojüdin Bajla Gelblung aufgegriffen. Sie versuchte in der Uniform eines polnischen Soldaten zu flüchten und wurde als Anführerin einer der grausamsten Mordbanden wiedererkannt. Trotz ihrer echt jüdischen Frechheit gelang es ihr nicht, die Verbrechen abzuleugnen.⁴⁷⁵



Abb. 14: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehler, Bundesarchiv Koblenz, Bild 146-1974-057-51 / Boesig, Heinz/CC-BY-SA.

475 Bildlegende zu Bild 146-1974-057/Boesig, Heinz/CC-BY-SA im deutschen Bundesarchiv, Koblenz.

Während spätere Wiedergaben an den Rändern beschnitten worden sind, zeigt die Originalaufnahme die Oberkörper der vier Personen vollständig, einzig ihre Beine werden von einem Tisch verdeckt.⁴⁷⁶ Die bogenförmige Bildkomposition wird größtenteils von den drei deutschen Offizieren, zwei von ihnen stehend, einer sitzend, ausgefüllt, Bajla Gelblung ist ganz an den rechten Bildrand gerückt. Die Haltung der drei Offiziere drückt Konzentration aus, ihre Blicke sind auf die Gefangene ausgerichtet, zwei von ihnen machen sich Notizen.⁴⁷⁷ Kopf- und Schulterpartie von Bajla Gelblung sind leicht nach vorn geneigt, ihr Mund scheint geöffnet zu sein. Sie vermittelt damit den Eindruck, als ob sie mit den Offizieren spräche.

Fotografie und Legende unterscheiden sich grundlegend. Die von Bobrowski zutreffend im Gedicht vermerkte Korrektheit der Offiziere auf dem Foto steht im Widerspruch zum propagandistischen, antisemitischen Bildtext. In diesem werden die polnischen Widerstandsgruppen als „Mordbanden“ bezeichnet. Der Hinweis, dass es der Gefangenen nicht gelungen sei, die Verbrechen abzuleugnen, spielt indirekt auf ihre spätere Hinrichtung an. Als die Fotografie entstand, existierten weder das ummauerte Warschauer Ghetto noch das 1942 gebaute Vernichtungslager Treblinka.⁴⁷⁸ Warschau wurde zudem erst eine Woche später, am 28. September 1939 durch die deutsche Wehrmacht besetzt. Das Nomen „Ghettojüdin“ ist wohl so zu verstehen, dass Bajla Gelblung aus einem jüdischen Quartier Warschaus stammte. Der Begriff wirkt in der Bildlegende abwertend und damit antisemitisch, doch ist er keine Erfindung der Propagandakompanien der Wehrmacht, denn er geht, namentlich auch in seiner maskulinen Form „Ghettojude“, zumindest auf das 19. Jahrhundert zurück. Der Begriff „Ghettojüdin“ findet sich insbesondere auch in einer Ausgabe der 1925 in Darmstadt gegründeten, jüdischen Zeitschrift „Der Morgen“.⁴⁷⁹

476 In Schoenberner (1960), 98 ist die Fotografie von Bajla Gelblung und den Offizieren der deutschen Wehrmacht am oberen und am linken Bildrand beschnitten worden, in Bobrowski (1967) zwischen S. 81 und 82 wurden gar alle vier Seiten beschnitten, unten allerdings nur geringfügig. Der sorglose Umgang mit dem originalen Format der Fotografie zeugt davon, dass nach dem Krieg ausschließlich der Bildinhalt, nicht die Darstellungsform wichtig erschienen. Diese Einschätzung ist als Teil der Umdeutung zu betrachten. Als 1939 die Fotografie als Propagandamaterial freigegeben wurde, war die Ästhetik des Bildaufbaus durchaus von Bedeutung.

477 Es ist nicht auszuschließen, dass zumindest jener Wehrmachtsangehörige, der neben Bajla Gelblung steht, als Dolmetscher fungiert.

478 Benz, Distel, (2008), 407.

479 Die zunächst alle zwei Monate erscheinende Zeitschrift „Der Morgen“ wurde 1925 von Julius Goldstein, einem jüdischen Philosophieprofessor, gegründet. Die Zeitschrift wurde später vom Philo-Verlag übernommen und erschien ab Oktober 1933 monatlich. In einem Artikel zum „Frauentypus des Ghetto“ (Band 1, Jahrgang 1925, 324) erscheint der Begriff „Ghettojüdin“.

Eine Propagandakompanie der deutschen Wehrmacht umfasste rund 150 Mann, wobei jeder Einheit mehrere Pressefotografen angehörten. Miriam Y. Arani hat Aufgaben, Tätigkeit und Organisation dieser Truppen untersucht.

Als am 1. September 1939 über eine Million deutscher Soldaten nach Polen einmarschierten, war jeder Armee eine PK (Propagandakompanie) zugeteilt worden. Mit den deutschen Streitkräften drangen fünf von sieben PK des Heeres, zwei Kriegsberichterkompanien der Luftwaffe und eine PK der Marine in das polnische Staatsgebiet ein.⁴⁸⁰

Es wurden in der Folge weitere Kompanien gebildet, so dass der Gesamtbestand bis 1942 auf 15'000 Mann anwuchs. Die Propagandakompanien machten insgesamt rund drei Millionen fotografische Aufnahmen, von denen sich 1,7 Millionen in verschiedenen Archiven erhalten haben. Rund 25'000 von ihnen stammen aus dem besetzten Polen. Nur ein Bruchteil dieser Aufnahmen war zur Veröffentlichung bestimmt und wurde, nach Genehmigung durch die Zensur, über Presseagenturen an deutsche und ausländische Zeitungen und Illustrierte verkauft.

Von Heinz Boesig und Max Ehlert hat sich eine Reihe von Fotografien erhalten, die sie während des Zweiten Weltkriegs als Angehörige der Propagandakompanie PK 689 aufgenommen haben. Eine Zusammenarbeit der beiden ist indessen nur für den September 1939 belegt. Nebst den Fotos des Verhörs von Bajla Gelblung ist die gemeinsame Autorenschaft für eine Aufnahme von polnischen Flüchtlingen nachgewiesen, auch zeichneten sie gemeinsam als Fotografen für Aufnahmen der Verhandlungen zwischen Offizieren der deutschen Wehrmacht und der Roten Armee in Brest-Litowsk und des Zusammentreffens deutscher und sowjetischer Soldaten.⁴⁸¹ Während die letzte bekannte Fotografie von Heinz Boesig, die Goebbels bei der Übergabe eines Ordens in Berlin zeigt,⁴⁸² vom 1. September 1943 datiert ist, hat Max Ehlert nach dem Krieg Karriere als Fotograf beim „Spiegel“ gemacht, wo er für die Fotos auf der Titelseite der Illustrierten zuständig war. Herausgeber Rudolf Augstein lobte in der Ausgabe 31/1953 vom 27. Juli seine professionelle Arbeit und hob hervor, dass es für Prominente in Europa zum guten Ton gehöre, sich von Ehlert fotografieren zu lassen. Die ethischen Aspekte im Zusammenhang

480 Arani, (2011), 2f.

481 Es handelt sich um Aufnahmen im Bundesarchiv, Bild 1011-121-0080-27, Bild 1011-121-0010-11, Bild 1011-121-0008-17 und Bild 1011-121-008-24. Alle diese Fotografien mit Ausnahme jener der Flüchtlinge sind am 21. September 1939 freigegeben worden.

482 Bundesarchiv, Bild 146-1986-100-35.

mit der Tätigkeit als Fotograf der Propagandakompanien wurden von keiner Seite beleuchtet, die Integrität von Max Ehlert von niemandem je in Frage gestellt. Zu jenen, die sich von Ehlert damals porträtieren ließen, gehörten auch Thomas Mann und Winston Churchill.

Die fragliche Fotografie des Verhörs bezweckte offensichtlich mehrere propagandistische Ziele: Sie sollte die rassistische Überlegenheit der deutschen Offiziere gegenüber der jüdischen Anführerin deutlich machen und dem Verhör zudem einen Anstrich von Rechtmäßigkeit geben. Darüber hinaus diente vorab die Bildlegende der Diffamierung und Kriminalisierung der jüdischen Bevölkerung und rückte durch die Erwähnung der polnischen Militäruniform und den Hinweis auf Mordbanden Polen und Juden zusammen.⁴⁸³

Da die Fotografien der Propagandakompanien häufig gestellt waren, drängt sich auch bei der Aufnahme des Verhörs von Bajla Gelblung die Frage nach der Authentizität der Bilddarstellung auf. Der Umstand, dass die Festgenommene auf gewissen Aufnahmen mit, auf andern ohne Kopfbedeckung fotografiert worden ist und die Aufnahmen des Verhörs zudem in verschiedenen Innenräumen gemacht worden sind, legt die Vermutung einer Inszenierung nahe. Ob Bajla Gelblung tatsächlich eine Widerstandsgruppe anführte,⁴⁸⁴ warum und unter welchen Umständen sie von Warschau nach Brest-Litowsk gekommen war, weshalb sie einen polnischen Militärmantel trug, dessen Stoff auf der linken Seite auf Brusthöhe einen Riss aufwies, ja ob sie überhaupt Bajla Gelblung hieß, all das lässt sich angesichts der fehlenden Zeugen nicht eruieren.⁴⁸⁵

Es darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Ziel der Fotografien der Propagandakompanien nicht in einer neutralen Dokumentation der Kriegseignisse bestand, sondern dass sie vielmehr eine Waffe darstellten, „mit der dieser Krieg psychologisch geführt wurde“.⁴⁸⁶ Dabei war das Arrangieren des Bildes fester Bestandteil der fotografischen Arbeit, wenngleich die Aufnahmen nicht gestellt wirken durften. Ein Befehl der Propagandakompanie 612 vom 18. Januar 1940 illustriert dies anschaulich.

483 Polen sollten als rassistisch minderwertige Untermenschen diffamiert werden. Ein mündlicher Befehl an der Reichspressekonferenz im Oktober 1939 umfasste unter anderem den journalistischen Grundsatz: „Polen, Juden und Zigeuner sind in einem Atemzug zu nennen.“ Zit. nach Arani (2011), 30.

484 Geständnisse von verhafteten Juden zu erpressen, gehörte zur Tagesordnung. Die anschließenden Prozesse waren eine Farce und dienten der Wahrung des Anscheins von Rechtmäßigkeit. Dazu Arani (2011), 32f. Es ist also denkbar, dass Bajla Gelblung zum Geständnis, einer „Mordbande“ angehört zu haben, gezwungen worden ist.

485 Auf den Websites jüdischer Widerstandskämpfer erscheinen einzig ihr Name und ihr Bild, ihre Lebensdaten sind unbekannt.

486 Arani, (2011), 6.

Der Bildbericht ist nicht das zufällige Ergebnis einer Bildberichterstattung, sondern verlangt vorherige Überlegungen und gedankenmäßige Festlegung der zu fotografierenden Aufnahmen. Ein regelmäßiges Nachhelfen durch Herbeiführen bestimmter Vorgänge wird zur Herstellung eines Bildberichts oft nötig sein. Es muss dabei aber unbedingt beachtet werden, daß die Hauptbedingung eines Bildberichts die Lebendigkeit ist. Gestellt wirkende und „tote“ Aufnahmen zerstören die publizistische Wirkung des Bildberichts.⁴⁸⁷

Es kann ausgeschlossen werden, dass Bobrowski die Bildlegende der Propagandakompanie der deutschen Wehrmacht gekannt hat. Seine Kenntnisse über das auf der Fotografie wiedergegebene Verhör basieren ausschließlich auf Schoenberners Bildlegende, die völlig anders lautet, aber die historischen Umstände der Aufnahme ebenfalls verfälscht.

Schoenberners Legende beschäftigt sich ausschließlich mit der jüdischen Partisanin, wobei im Vergleich zum Propagandatext der deutschen Wehrmacht die Vorzeichen bezüglich Opfer und Täter gewechselt haben. Dass Bajla Gelblung einem Todestransport aus dem Warschauer Ghetto entflohen sein soll, ist als Schoenberners – allerdings nicht zutreffende – Interpretation der originalen Bildlegende zu betrachten. In seinem Text wird Bajla Gelblung nicht nur als Opfer, sondern auch als jüdische Heldin dargestellt: Sie hat angesichts der tödlichen Bedrohung, die von der Deportation aus dem Warschauer Ghetto in ein Vernichtungslager ausgegangen ist, die Flucht ergriffen und sich dem Widerstand angeschlossen. Auch wenn ihr Unterfangen letztlich scheiterte, hat sie gehandelt und ist nicht passiv in den Tod gegangen.

Die Bildlegende in Gerhard Schoenberners „Der gelbe Stern“ geht vom Propagandatext aus, interpretiert ihn neu und verstrickt sich so in Spekulationen. Wahrscheinlich war es dem Autor nicht bekannt, dass das Verhör bereits im September 1939 stattgefunden hat. Er nennt als Bildquelle des Fotos das „Centre de Documentation Juive Contemporaine“ in Paris.⁴⁸⁸ Noch heute ist im Fotoarchiv des „Mémorial de la SHOAH“, der heutigen Nachfolgeorganisation des „Centre de Documentation Juive Contemporaine“, eine entsprechende Aufnahme mit dem Verhör und der originalen Bildlegende archiviert,⁴⁸⁹ wobei es sich nicht um die Wiedergabe aus einer Illustrierten, sondern um ein Presseagenturbild zu handeln scheint. Ohne dies zu begründen, wird die Fotografie im Pariser Archiv auf 1943 datiert: Der Fehler liegt also beim „Centre

487 Zitiert nach Arani, (2011), 14.

488 Schoenberner (1960), 222.

489 Die Fotografie ist archiviert unter CDJC CCXXVI_450.

de Documentation Juive Contemporaine“, das sich möglicherweise durch den Begriff „Ghettojüdin“ hat fehlleiten lassen. Schoenberner wiederum ist dem gleichen Irrtum aufgesessen und hat zudem die Umstände der Festnahme ohne gesicherte Hinweise ausgeschmückt.⁴⁹⁰

Von jenem Verhör existieren mindestens vier weitere Aufnahmen, die einen anderen Bildaufbau zeigen und die zum Teil in einem anderen Raum aufgenommen worden sind. Auf einer ist Bajla Gelblung etwas stärker dem Bildbetrachter zugewandt, so dass Wimpern und Braue des rechten Auges sichtbar werden; sie steht aufrecht und scheint zu schweigen. Der einzelne, sie verhörende Offizier legt die Stirn in Runzeln und hat den Mund leicht geöffnet. Die Fragestellung, nicht die Antwort scheint das Thema dieser Aufnahme zu sein.



Abb. 15: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehler, Bundesarchiv Koblenz, Bild 101I-121-0010-24 / Boesig, Heinz/CC-BY-SA.

490 Trotz intensiven Recherchen konnte die deutsche Illustrierte, die Schoenberner erwähnt, bislang nicht eruiert werden. Es ist nicht auszuschließen, dass die Fotografie in keiner deutschen Zeitschrift erschienen ist, denn die Existenz eines Presseagenturbildes belegt nicht dessen Publikation.

Eine weitere Fotografie von Bajla Gelblung findet sich in Adalbert Forstreuters Publikation „Deutsches Ringen um den Osten, Kampf und Anteil der Stämme und Gaue des Reichs“ von 1940.⁴⁹¹ Einzig auf dieser Aufnahme blickt Bajla Gelblung aus den Augenwinkeln in die Kamera und erinnert so daran, dass in dem Raum, wo das Verhör stattfand, auch Fotografen zugegen waren. Um den Mund der Verhörten spielt überraschenderweise ein feines Lächeln. Der neben ihr stehende Offizier liest aus seinen Notizen vor.⁴⁹² Mit einiger Wahrscheinlichkeit dürfte es sich um einen Dolmetscher handeln.

Forstreuter verändert in der Bildlegende geringfügig den Vornamen der Gefangenen, hält sich aber weitgehend an den Text der Propagandakompagnien, den er verkürzt wiedergibt:

Die Warschauer Ghettojüdin Bayla Gelblung, Anführerin einer der grausamsten Mordbanden im Verhör



Die Warschauer Ghettojüdin Bayla Gelblung, Anführerin einer der grausamsten Mordbanden im Verhör

Abb. 16: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehler, abgebildet auf Seite 309 in Adalbert Forstreuters Publikation „Deutsches Ringen um den Osten, Kampf und Anteil der Stämme und Gaue des Reichs“ von 1940.

491 Forstreuter (1940), 309. Der hier erstmals publizierte Hinweis auf diese Abbildung stammt von Andreas Degen.

492 Auf dieser Aufnahme wird besonders deutlich, dass es sich bei jenem Wehrmachtsangehörigen, der auf den Fotografien neben Bajla Gelblung steht, um einen Dolmetscher handeln könnte.

Der von Forstreuter zitierte Bericht des „Oberkommandos über Vorgeschichte, Anlage, Verlauf und Abschluß des Feldzuges in Polen“ stellt die Kriegssituation am 23. September 1939 folgendermaßen dar:

Nur Bruchteile einzelner Verbände konnten sich durch die Flucht in die Sumpfgelände Ostpolens der sofortigen Vernichtung entziehen. Sie erliegen dort den sowjetrussischen Truppen. Von der gesamten polnischen Wehrmacht kämpft zur Zeit nur mehr ein geringfügiger Rest auf hoffnungslosem Posten in Warschau, in Modlin und auf der Halbinsel Hela.⁴⁹³

Dieser Lagebericht verdeutlicht, was in der Bildlegende der Propagandakompanien mit „Mordbanden“ gemeint sein könnte: Sich in unwegsames Gelände zurückziehende, zerstreut kämpfende Verbände der polnischen Armee, zu denen vereinzelt auch Zivilpersonen gestoßen sein mochten.

Bobrowski hat, als er das Gedicht „BERICHT“ schrieb, all diese Hintergründe nicht gekannt. Ihm standen ausschließlich Abbildung und Text in Schoenberners Buch zur Verfügung und er konnte davon ausgehen, dass die Legende zutrifft. Dass er aus der großen Anzahl von vielfach belastenden und beinahe unerträglichen Fotografien in jener Publikation das Verhör von Bajla Gelblung und damit eine Propagandaaufnahme der deutschen Wehrmacht ausgewählt hat, mag mehrere Gründe haben. Zunächst dürfte ihm der Umstand, dass Name und Herkunft des Opfers bekannt waren, aufgefallen sein. Das kam seiner Sichtweise des Gedenkens entgegen und ermöglichte ihm, eine konkrete Person mit Vorname und Name in seinem Gedicht zu benennen. Und diese Person war nicht nur ein jüdisches Opfer der Nazis, sondern eine Frau, die sich, zumindest gemäß der Bildlegende Schoenberners, der Deportation entzogen und gegen die deutsche Wehrmacht gekämpft hatte.⁴⁹⁴ Auch mag ihn seine eigene Vergangenheit als Wehrmachtssoldat bewogen haben, über die fragliche Fotografie ein Gedicht zu verfassen. Und schließlich hat ihn offensichtlich die Ambivalenz der korrekt auftretenden, aber eine mörderische Absicht hegenden Offiziere als eine zentrale Aussage der Abbildung thematisch interessiert. Bobrowski sah in dem im Grundsatz leicht verständlichen und wenig verschlüsselten Gedicht keine Abkehr von andern damals entstandenen Gedichten.

493 Forstreuter (1940), 309.

494 Degen (2004), 370. Degen verweist darauf, dass in den späteren Gedichten mit jüdischer Thematik fast ausschließlich Frauen porträtiert werden.

Vielmehr begründete er die für sein Werk atypische Form des Gedichts „Bericht“ mit der Befürchtung, dass Inhalte solcher Art keine „Poetisierung“ verträgen.⁴⁹⁵

Die Fotografien von Bajla Gelblungs Verhör fanden 1939 über die Grenzen Deutschlands hinaus Beachtung. Die „Schweizer Illustrierte Zeitung“ als Presseerzeugnis eines kleinen, neutralen Staates heroisierte zu Kriegsbeginn den Kampf der polnischen Armee und der Bevölkerung gegen die übermächtige deutsche Wehrmacht. Eine der Aufnahmen von Bajla Gelblung wurde deshalb auf die Titelseite der Ausgabe vom 27. September 1939 gesetzt. Die Redaktion wählte eine Fotografie aus, welche die Festgenommene von vorn zeigt. Sie ist auf der originalen Aufnahme umringt von drei deutschen Offizieren, und man hat den rechten Bildrand für das Titelblatt beschnitten und den Bildausschnitt zusätzlich verändert, indem die Fotografie nach unten erweitert wurde. Das so entstandene Hochformat verleiht der polnischen Heldin mehr Präsenz. Ihr Nachname wird in der Legende ebenso unterschlagen wie ihre Warschauer Herkunft. Zudem wird auf den abschätzigen Begriff „Ghettojüdin“ verzichtet: Offensichtlich war die Illustrierte bestrebt, nicht die jüdische Herkunft der Verhörten, sondern ihre polnische Staatsbürgerschaft hervorzuheben.

Die Fotografie, welche in einem andern Raum als die bei Schoenberner abgebildete aufgenommen worden ist, wirkt durch die grelle Beleuchtung mit harten Schatten sowie die weiß gekachelte Wand im Hintergrund bedrohlich, da die Szenerie Assoziationen an einen Exekutionsraum weckt. Alle Personen auf der Fotografie tragen Mützen, auch Bajla Gelblung. Der Offizier am linken Bildrand ist Brillenträger, seine Kopfbedeckung wirkt zerknittert. Hingegen tragen auf der bei Schoenberner publizierten Fotografie alle drei Wehrmachtsangehörigen nebst einem Leibgut auch einen zusätzlichen, wohl zu einer Ledertasche gehörenden Gurt über den Waffenröcken und zwei von ihnen haben Schirmmützen aufgesetzt. Dafür hat man Bajla Gelblung die Mütze abgenommen, wodurch sie sich als Angeklagte stärker von den Offizieren abhebt.⁴⁹⁶ Es scheint sich also um zwei verschiedene Verhöre in unterschiedlichen Räumen zu handeln, die offenbar auch durch verschiedene Wehrmachtsangehörigen durchgeführt worden sind. Nicht abschließend zu beantworten ist die Frage, inwieweit die Szenen gestellt sein könnten. Auf der bei Schoenberner publizierten Aufnahme sind die Offiziere betont korrekt gekleidet, worauf ja auch Bobrowski im Gedicht „BERICHT“ Bezug nimmt.

495 Schreiben Bobrowskis an Ad den Besten vom 31.10.1961, zitiert aus Briefe, Band 3, 153. Das Gedicht „BERICHT“ gefiel Ad den Besten offenbar nicht. Bobrowski rechtfertigte sich und stellte fest: „Es ergab sich vom Anlaß so, einem Foto – und von meiner Befürchtung her, Inhalte solcher Art verträgen keine «Poetisierung».“

496 Es ist aus den Fotografien ersichtlich, dass es sich um andere Offiziere handelt.

Die Legende am unteren Bildrand der Titelseite der Schweizer Illustrierten vom 27. September 1939 lautet:

KAMPF BIS ZUM LETZTEN BLUTSTROPFEN

Unaufhaltsam sind die Deutschen in Polen vorgerückt. Mit wahrer Todesverachtung und ungebrochenem Kampfgeist wird manchenorts noch gekämpft. Angesichts der Übermacht des deutschen Heeres greifen die Verteidiger, um sich erfolgreich behaupten zu können, zu den letzten Mitteln. In der Nähe von Brest-Litowsk organisierte eine Polin zersprengte militärische Truppen, die den Deutschen in erbittertem Kampfe viel zu schaffen machten. Als der Widerstand gebrochen war, versuchte die Anführerin in einer Soldatenuniform zu fliehen, wurde von deutschen Patrouillen aber aufgegriffen und – nach Kriegsrecht – wahrscheinlich erschossen. Die wehrhafte Polin Baila wird von deutschen Offizieren verhört.

Die Botschaft der Legende in der „Schweizer Illustrierten Zeitung“ ist in Bezug auf den Kampf der Polen gegen die übermächtigen Angreifer ambivalent. Einerseits ist von „wahrer Todesverachtung“ und „ungebrochenem Kampfgeist“ die Rede, zum andern wird mit dem Hinweis, dass „noch“ gekämpft und dabei zu den „letzten Mitteln“ gegriffen werde, die Leserschaft auf die Niederlage der polnischen Armee vorbereitet. Im Wesentlichen folgt die Bildlegende den durch die Deutsche Wehrmacht zur Verfügung gestellten Informationen, interpretiert sie aber neu.

Die Ausgabe der französischen Illustrierten „Le Miroir“ vom 26. September 1939 widmete Polen eine Doppelseite unter dem Titel „NOUS N'OUBLIERONS PAS LA POLOGNE!“ Der Satz klingt wie ein Nachruf, das unwiderrufliche Ende der polnischen Nation schien der Redaktion der Zeitschrift angesichts der unmittelbar bevorstehenden Niederlage gegen die deutschen und sowjetischen Truppen unausweichlich zu sein. Auf eine Wiedergabe des Fotos des Verhörs von Bajla Gelblung verzichtete die französische Illustrierte indessen, denn ihre Interessen waren anders gelagert als jene der neutralen Schweiz. Als Ausdruck des Schulterschlusses der alliierten Kräfte zierte die Titelseite ein Bild des damaligen Admirals der britischen Flotte, Sir Dudley Pound. Hingegen finden sich heute drei Fotografien von Bajla Gelblung als Widerstandskämpferin auf der Webseite der jüdischen Institution „Ghetto Fighters House Archives“.⁴⁹⁷

497 www.gfh.org, catalog nr. 39494-39396, aufgerufen am 5.10.2017. Das Foto catalog nr. 39496 ist mit jenem bei Schoenberner identisch, das Foto catalog nr. 34494 ein Ausschnitt der Aufnahme



Abb. 17: Fotografische Aufnahme vom Verhör von Bajla Gelblung.



Abb. 18: Fotografische Aufnahme vom Verhör von Bajla Gelblung.

Fotografische Aufnahmen vom Verhör von Bajla Gelblung im September 1939, wahrscheinlich von den Fotografen Heinz Boesig und Max Ehlert. Ghetto Fighters House Archives, Naharija, Israel, catalog nr. 39495 und catalog nr. 39494.

Schon in Schoenberners Bildlegende und selbst im originalen Propagandatext der Nazis zur Fotografie des Verhörs von Bajla Gelblung wird die Stadt Brest-Litowsk erwähnt, deren Name im Gedicht „BERICHT“ an zentraler Stelle am Ende des achten Verses erscheint. Er erinnert zum einen an den Frieden von Brest-Litowsk zwischen Russland und Deutschland im März 1918, aber auch an die Besetzung der Stadt im September 1939, die nicht bloß für die Geschichte Polens, sondern für jene Europas im Zweiten Weltkrieg von eminenter Bedeutung war. Brest-Litowsk steht für die Umsetzung des geheimen Zusatzprotokolls des

me in der „Schweizer Illustrierten Zeitung“. Der Hintergrund dieser Aufnahme ist retuschiert, so dass die gekachelte Wand nicht mehr sichtbar ist.

Hitler-Stalin-Paktes, welcher die Interessensphären der beiden Mächte bei einer „territorialpolitischen Umgestaltung“ Osteuropas, namentlich der baltischen Staaten und Polens, regelte. Nur wenige Tage nach der Unterzeichnung des Paktes überfielen Truppen der deutschen Wehrmacht Polen und zweieinhalb Wochen später überschritt auch die Rote Armee die Grenze dieses osteuropäischen Staates. Die vollständige Besetzung und Aufteilung des Landes erfolgte nach dem geheimen Zusatzprotokoll. In jenen Tagen, in denen Bajla Gelblung festgenommen wurde, trafen die Truppen der deutschen Wehrmacht und jene der Roten Armee bei Brest-Litowsk aufeinander. Dieselben Fotografen, die das Verhör der Widerstandskämpferin dokumentierten, machten auch Fotos von den einträchtig miteinander plaudernden und rauchenden Soldaten der beiden Armeen und den Verhandlungen der Offiziere. Es ist nicht zu entscheiden, inwieweit Bobrowski die Tragweite der Nennung der Stadt Brest-Litowsk im Gedicht „BERICHT“ bekannt gewesen sein mochte; was er sicherlich nicht wissen konnte, war die zeitliche Koinzidenz des Verhörs mit dem Zusammentreffen der beiden Armeen, da er davon ausgegangen sein musste, dass Bajla Gelblung erst Jahre später bei einem Transport aus dem Warschauer Ghetto geflohen war. In Wirklichkeit aber könnte die Partisanin im September 1939 bei der verzweifelten Verteidigung polnischen Bodens zwischen die Fronten der beiden vorrückenden Eroberungsarmeen geraten sein.

Doch vielleicht ist der Kontext auch banaler und perfider. Denn es ist nicht auszuschließen, dass Bajla Gelblung zu jener Gruppe von Flüchtlingen gehört hat, die von den Fotografen Heinz Boesig und Max Ehlert in Brest-Litowsk kurz vor dem Verhör aufgenommen worden sind, und dass ihr einzig der Mantel und die Mütze einer polnischen Militäruniform, die sie zufälligerweise getragen hat, als die Gruppe aufgegriffen wurde, zum Verhängnis geworden ist.



Abb. 19: Titelseite der Schweizer Illustrierten Zeitung Nr. 39 vom 27. September 1939 mit dem Verhör von Bajla Gelblung.

Die fotografischen Aufnahmen vom Verhör Bajla Gelblungs weisen einige Übereinstimmungen mit der Fotografie eines gefangenen jungen Russen auf der Frontseite der Wochenzeitschrift „Berliner Illustrierte Zeitung“ vom 4. Oktober 1914 auf.⁴⁹⁸ Dargestellt sind als Ganzfiguren der zerlumpt wirkende Festgenommene in einem hellen, hoch geschlossenen und verschmutzten Hemd zwischen zwei „tadellos“ uniformierten deutschen Offizieren, die Helme tragen und Gewehre mit aufgepflanzten Bajonetten halten. Im Hintergrund, leicht unscharf, steht ein dritter Offizier. Alle vier Abgebildeten blicken direkt in die Kamera, auch der Festgenommene, der leicht nach vorn gebeugt ist und erschöpft wirkt, während die deutschen Offiziere völlig aufrecht stehen. Die Bildlegende lautet:

EIN BUNDESBRUDER DER FRANZOSEN UND ENGLÄNDER.

Russischer Soldat (Mongole), der in Ostpreußen gefangen und durch Funde im Tornister barbarischer Schandtaten überführt wurde.

Sowohl die Fotografie, als auch die Bildlegende stellen den Verhafteten als ethnisch minderwertig dar. Während die fotografische Aufnahme die Überlegenheit der deutschen Offiziere betont, verweist die Legende auf begangene Verbrechen des Festgenommenen, die allerdings, wie jene, die Bajla Gelblung angelastet worden sind, im Diffusen verbleiben.

In der Darstellung sind indes auch grundlegende Unterschiede zwischen der Aufnahme aus dem Ersten Weltkrieg und den Fotografien von Bajla Gelblung auszumachen, welche die Raffinesse der Arbeit der Propagandakompanien belegen. Während die Fotografie von 1914 starr wirkt und der Angeklagte vor der Kamera und letztlich den Lesern der Illustrierten wie eine Trophäe präsentiert wird, geben die Aufnahmen vom Verhör Bajla Gelblungs scheinbar einen Einblick in die Tätigkeit der Wehrmacht, deren Offiziere – trotz der von der Verhafteten gemäß Bildlegende begangenen, entsetzlichen Verbrechen – überlegt und korrekt handeln.

498 Berliner Illustrierte Zeitung, 4. Oktober 1914, XXIII Jahrgang, Nr. 40. Das Titelbild wurde 2017 in der Ausstellung „Die Erfindung der Pressefotografie, Aus der Sammlung Ullstein 1894–1945“ im „Deutschen Historischen Museum“ in Berlin als repräsentativ für das erste Kriegsjahr gezeigt.

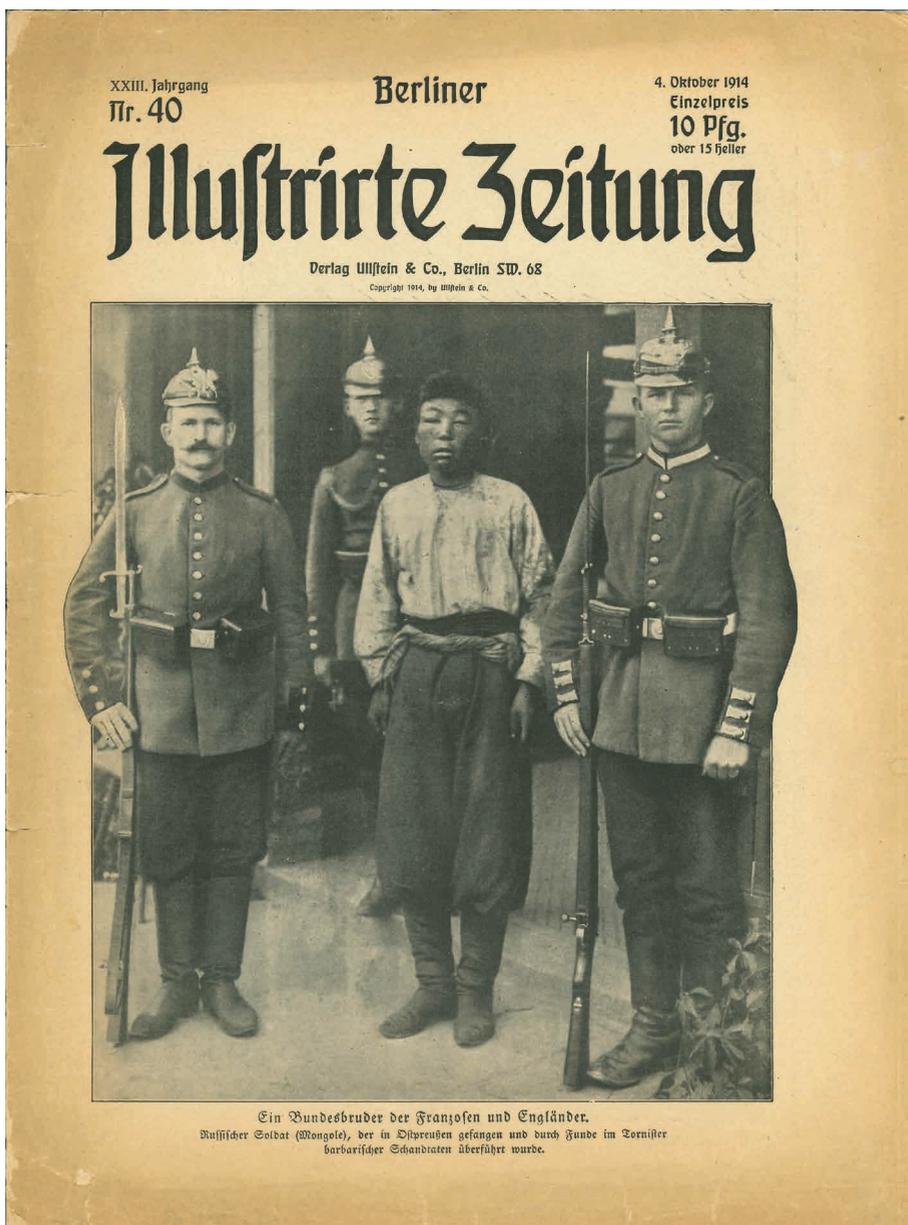


Abb. 20: Titelblatt der Berliner Illustrierten Zeitung vom 4. Oktober 1914 mit der Fotografie eines durch deutsche Truppen gefangengenommenen Mongolen.

Die Klärung der Herkunft, Autorenschaft und Datierung der Bildvorlage, die dem Gedicht „BERICHT“ zugrunde liegt, hat letztlich mehr Fragen aufgeworfen als beantwortet. Zwar steht fest, dass die Fotografie des Verhörs in der dritten Kriegswoche von namentlich bekannten Fotografen der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht in Brest-Litowsk aufgenommen worden ist. Es existieren von den Verhören, die in zwei unterschiedlichen Räumen stattgefunden haben müssen, mehrere Fotos. Inwieweit die Aufnahmen gestellt sind, lässt sich hingegen nicht abschließend entscheiden. Auch bleibt es im Dunkeln, weshalb die Verhöre in den beiden Räumen von unterschiedlichen und verschieden uniformierten Wehrmachtsangehörigen durchgeführt worden sind. Über Bajla Gelblung ist letztlich nichts bekannt; sie könnte eine Widerstandskämpferin gewesen sein, aber vielleicht auch nur einer Flüchtlingsgruppe angehört haben. Was die deutsche Wehrmacht unter „Mordbanden“ versteht, von denen die Festgenommene eine angeführt haben soll, kann nur vermutet werden. Einer vertieften Analyse schließlich harret die Frage nach der Legendenbildung, zu der sowohl Schoenberner als auch Bobrowski entscheidend beigetragen haben. Letztlich schmälern aber die neuen Erkenntnisse die literarische und historische Bedeutung des Gedichts „BERICHT“ nicht.

3.5.4 Barlach in Güstrow

Im August 1963 hat Bobrowski ein Gedicht über Ernst Barlach⁴⁹⁹ geschrieben, das im Band „Wetterzeichen“ publiziert worden ist. Dem Gedicht, von dem zwei vorausgehende Fassungen existieren, liegt eine 1934 entstandene Fotografie zugrunde.⁵⁰⁰

499 GW I, 188.

500 Diese ist abgebildet in: Bobrowski (1967), Tafel nach 144.

BARLACH IN GÜSTROW⁵⁰¹

- Steine,
den vielfachen Bogen
verschließt
mit Eisenadern
5 die Tür. An der Schwelle
die Erde
mit wenig Gras und Wegerich.
Ich steh,
den Stock an mich gezogen.
- 10 Das ist nichts:
umhergehn, andere Wege.
Wer das war,
der ins verschlossene Grün
tönerne Vögel setzte,
15 hab ich vergessen.
Er saß an der Weide. Mit Rauchfahnen
ungesichtig
geht dieser Tag.
- Rauch.
20 Dort der Bogen.
Licht stürzt die Dächer herab.
Der Kiesel unter dem Schuh,
abends, der Kiesel,
abends
25 der Kiesel
gefangen.

Der Titel verweist auf den 1870 in Wedel geborenen und 1938 in Rostock verstorbenen Künstler und Schriftsteller Ernst Barlach, der ab 1910 bis kurz vor seinem Tod in Güstrow lebte und arbeitete. Sein Wohnhaus und Atelier am Insee geht auf einen Entwurf des Grüstrower Architekten Adolf Kegebein, einem Cousin des Fotografen Berthold Kegebein, zurück. Die fotografische Aufnahme, welche die Grundlage der ersten Versgruppe des dreiteiligen Gedichts bildet, stellt Ernst Barlach 64-jährig vor dem Südportal der spätgoti-

501 GW I, 188.

schen Gertrudenkapelle in Güstrow dar, einem ursprünglich mit Backsteinen ausgemauerten Fachwerkbau, dessen wechselvolle Geschichte vorab im 20. Jahrhundert bemerkenswert ist. Als die Fotografie 1934 entstand, war die Kapelle verwahrlost und ungenutzt, was auf der Aufnahme deutlich zu erkennen ist. Doch bestand damals schon die Absicht, sie zu einer nationalsozialistischen Ahnenhalle umzuwidmen. Die umfassenden Renovationsarbeiten, im Zuge derer wesentliche Teile der Kapelle vollständig abgetragen und als eine reine Backsteinkonstruktion neu errichtet worden sind, fanden ab Oktober 1935 statt; Reichsstatthalter und Gauleiter Friedrich Hildebrandt weihte die Ahnenhalle, in deren Innerem eine Büste Hitlers aufgestellt wurde, im August 1937 ein.⁵⁰² Der Güstrower Fotograf Berthold Kegebein hat nicht bloß die bekannten Porträtfotografien von Barlach aufgenommen, sondern auch den gesamten Bauprozess der Renovation von 1935–1937 fotografisch dokumentiert. Nach dem Krieg stand die Kapelle zunächst erneut leer. Am 31. Oktober 1953 schließlich erfolgte die Einweihung als Barlach-Gedenkstätte, in der Skulpturen des Künstlers und Schriftstellers dauerhaft ausgestellt wurden. Als Bobrowski das Gedicht „BARLACH IN GÜSTROW“ schrieb, feierte die Gedenkstätte ihr zehnjähriges Jubiläum. In jenem Jahr gab Elmar Jansen den von Bobrowski im Union Verlag betreuten Band „Prosa aus vier Jahrzehnten“ heraus, eine Publikation, in der sich das Foto findet, das dem Gedicht zugrunde liegt.⁵⁰³

Bobrowski besaß zahlreiche Bücher von und über Ernst Barlach; insgesamt waren es 16 Titel und damit weit mehr als von jedem anderen Künstler. Zu diesen Bänden zählen nebst Publikationen über sein bildhauerisches Werk auch der Roman „Der gestohlene Mond“, seine Briefe und seine Lebenserinnerungen. Offensichtlich war Bobrowski dem Bildhauer und Schriftsteller im Geiste eng verbunden, zunächst durch den christlichen Glauben, aber auch durch das lebenslange Streben nach Menschlichkeit und Authentizität, das in den Werken beider manifest wird. Gemeinsam ist Barlach und Bobrowski zudem die Kriegserfahrung und der tiefe Eindruck, den der russische Kulturraum auf sie ausgeübt hat. Den äußeren Anstoß zum Gedicht mag zwar das zehnjährige Jubiläum der Gedenkstätte in Güstrow und der Band „Prosa aus vier Jahreszeiten“ gegeben haben, detaillierte Kenntnisse von Leben und Werk des Bildhauers besaß Bobrowski aber bereits vorher, was ihn bewogen haben mag, in den unter dem Titel „BEMERKUNGEN“ subsumierten Aphorismen zu Barlach vieldeutig festzuhalten: „Die Schöpferkraft Barlachs korrumpiert alle Kunstwissenschaft.“⁵⁰⁴

502 Erichsen (1995), 483.

503 Dazu Gajek (1971), 413.

504 GW IV, 207.

Der Bildaufbau der Fotografie ist äußerst einfach. Barlach steht, die Rechte auf einem Stock abstützend, in Pullover und Kittel, den Mantel über die linke Schulter geworfen, als Ganzfigur im Vordergrund. Er trägt eine Mütze und blickt seitlich am Fotografen vorbei in die Ferne. Stand- und Spielbein verleihen ihm zusammen mit dem Gehstock eine gewisse Dynamik; er wirkt, als wäre er für einen Augenblick stehengeblieben, um anschließend gleich wieder weiterzugehen. Der Bildhintergrund wird von der Architektur der Gertrudenskapelle gebildet, direkt hinter dem Porträtierten befindet sich deren Südportal mit einem spitzbogigen Tympanon und einer eisenbeschlagenen rundbogigen Holztür. Schwelle, Türlaibung und gestaffelte Tympanonbögen bestehen wie die seitlich anschließenden Mauern aus Backstein, einem in der norddeutschen Gotik häufig verwendeten Baumaterial. Neben dem Portal wachsen einige auf der Fotografie schwerlich identifizierbare Pflanzen; Efeu klettert zudem am linken Bildrand die Mauer empor.

Der Wandausschnitt füllt den gesamten Bildhintergrund aus. Vom Dach der Kapelle, dem Himmel über ihr, dem satten Grün des Rasens, den Gräbern des Friedhofs und den Parkbäumen, die sie umgeben, ist nichts zu sehen. Schwelle, Portal und Tür kennzeichnen zwar einen Zugang, doch ist dieser verschlossen; Barlach steht vor einer undurchdringbaren Wand. Vier Jahre nachdem die Fotografie aufgenommen wurde, ist der von den Nazis mit einem Berufsverbot Belegte verstorben, und damit kommt im Retrospekt der verschlossenen Tür im Hintergrund der Fotografie eine symbolische Bedeutung zu: Sie bildet nicht bloß den Zugang zur Kapelle, sondern scheint auch im übertragenen Sinne einen Hinweis auf Barlachs baldiges Verlassen der Welt zu beinhalten. Das Tympanonfeld ist verputzt, trägt aber keine bildliche Darstellung. Üblicherweise ist an dieser Stelle als Relief oder Malerei das Jüngste Gericht zu finden.

Alle wesentlichen Elemente der ersten Versgruppe des Gedichts hat Bobrowski der Fotografie entnommen: Der Rundbogen des Türgewändes und die drei gestaffelten Spitzbögen über dem Tympanon, ferner die eisenbeschlagene Holztür und die aus Backsteinen gemauerte Schwelle, vor der Barlach, den Gehstock an sich gezogen, im spärlichen Gras steht. Einzig die Erwähnung des Wegerichs geht nicht auf diese Aufnahme zurück, sondern erfolgte, wie Bobrowski festhielt, weil er an dieser Stelle etwas im Wortklang Helleres brauchte.⁵⁰⁵ Der deskriptive Charakter der ersten Versgruppe, in welcher der Porträtierte zum lyrischen Ich wird, erinnert an Bobrowskis frühere Bildgedichte.

505 Dazu GW V, 192.



Abb. 21: Ernst Barlach vor der Gertrudenkapelle in Güstrow, 1934. Fotografie von Berthold Kegebein.

Barlach stand, als die fotografische Aufnahme vier Jahre vor seinem Tod gemacht wurde, bereits unter großem Druck der Nationalsozialisten, denn er gehörte zu jenen Künstlern, deren Werk von den Nazis als entartet diffamiert

wurde. Insgesamt sollen 381 seiner Kunstwerke beschlagnahmt worden sein.⁵⁰⁶ Auch wurden seine Bücher öffentlich verbrannt. Davon mögen im Gedicht die letzten drei Verse der zweiten Versgruppe handeln.⁵⁰⁷ Die „tönerne[n] Vögel“ beziehen sich auf Barlachs Jugenderinnerungen, die er in der 1960 erschienenen Publikation „Ein selbsterzähltes Leben“ festgehalten hat. Er berichtet dort, wie er als Schüler beauftragt worden ist, für ein Brettspiel kleine Vögel aus Ton zu formen:

Dann wurde mir eine Tür geöffnet und ein sanfter Schub ermunterte mich einzutreten in ein Werkstübchen, von dem ich nicht wissen konnte, daß es sich zur Lebenswerkstatt auswachsen würde. Ich erhielt von der Frau Schuldirektor durch Vermittlung meiner Mutter den Auftrag, für ein so oder so geartetes Brettspiel ein Dutzend Vögelchen zu kneten, ein Klümpchen Ton in die Hand zu nehmen und – nun als Anfang – einen Kiebitz zu formieren. Es wurde einer, und das andere Geflügel folgte, bis das Dutzend voll war.⁵⁰⁸

Diese für des Bildhauers spätere künstlerische Entwicklung so wichtige Erfahrung wird im Gedicht überraschenderweise als „vergessen“ bezeichnet, obschon Barlach ausdrücklich auf die Bedeutung dieser Episode seiner Jugend verweist. Vergessen hat er aber Jahre früher als keiner Junge die Begegnung mit der farbig gefassten, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Statue des Roland auf dem Marktplatz in Wedel an der Unterelbe.

Wenn das Büblein, ich, aber über den Markt ging, hat es ihn wohl gesehen, aber das Bild war zu schwer für sein Bewußtsein, es ist ihm weggesunken, er hat's vergessen.

Die zweite Versgruppe weist noch einen anderen intertextuellen Bezug auf. In einem Fragment aus Barlachs Roman „Seespeck“, das ausgeschieden und unter dem Titel „Weidegang am Abend“ publiziert worden ist, wird der Romanfigur, einem alter Ego Barlachs, in nächtlicher Szenerie:

506 Dazu Šimi, Isabell Marijana (2011), Die Beziehung zwischen Ernst Barlachs Drama und Plastik im Kontext der Literatur und Kunst des deutschen Expressionismus, Zagreb. <http://darhiv.ffzg.unizg.hr/id/eprint/1634>

507 Der Begriff „ungesichtig“ erinnert an eine mesopotamische Keramikfigur, die Bobrowski im Gedicht „DIE SARMATISCHE EBENE“ erwähnt hat.

508 Barlach (1960), 40.

die Distanz zwischen dem Einzelnen und der Gemeinschaft, zwischen Nacht und Licht, zwischen dem Vorübergehenden und dem Bleibenden deutlich – das ganze in ernster, aber ruhiger Vergewisserung dieser Unterscheidung, die als ebenso bedrohend wie fruchtbar empfunden wird.⁵⁰⁹

Rätselhaft bleibt zunächst die dritte und letzte Versgruppe mit der dreifachen Anapher des Wortes „Kiesel“. Am Tag, als die Fotografie aufgenommen wurde, war Barlach mit dem Verleger Reinhard Piper unterwegs, und dieser habe auf dem Weg Kieselsteine gesammelt, weil sie ihn an seine Kindheit erinnerten, und Barlach habe sich darüber mokiert.⁵¹⁰ Ob diese Episode, wie Gajek vermutet, Bobrowski wichtig genug war, dass er sie in dem Gedicht in einer eigenen Versgruppe thematisierte, scheint allerdings fraglich zu sein.

Von dem Gedicht existieren zwei frühere Versionen,⁵¹¹ und in der Genese des Texts scheint dessen Sinn wenigstens ansatzweise hervorzutreten. Die letzte Versgruppe lautete zunächst:

Rauch.
Über den Bogen her. Licht
das über die Dächer
herabstürzt. Bin ich's,
so ist unter meinem Schuh
der Kiesel auch gefangen.

Die sechs noch sperrigen Verse gruppiert Bobrowski im Entwurf vom 25. Juli 1963 neu zu einer siebenzeiligen Versgruppe, wobei er die drei Nomen „Rauch“, „Bogen“ und „Licht“ unmittelbar aufeinander folgen lässt. Die Herkunft des Rauchs benennt er dabei nicht mehr.

Rauch.
Bogen. Licht,
das an den Dächern herabstürzt.
Bin ich's,
ist unter dem Schuh
der Kiesel auch
gefangen.

509 Gajek (1971), 415 f.

510 Gajek (1971), 416.

511 GWV, 191 f.

Das lyrische Ich, durch das Barlach in den ersten beiden Gedichtentwürfen zu sprechen scheint, ist zwei Wochen später in der gültigen Version vom 7. August 1963 nicht mehr vorhanden. Verzichtet hat Bobrowski zudem auf das Adverb „auch“, das zuvor des Kiesel's Gefangenschaft in einen Zusammenhang mit dem lyrischen Ich gestellt hat. Stattdessen hat er erst zu jenem Zeitpunkt die dreifache Anapher eingeführt und die Zeilenzahl noch einmal erhöht: Die Versgruppe, deren Bedeutung deutlich gesteigert wird, besteht nun aus acht Versen.

Rauch.
Dort der Bogen.
Licht stürzt die Dächer herab.
Der Kiesel unter dem Schuh,
abends, der Kiesel,
abends
der Kiesel
gefangen.

In der Textgenese wird Bobrowskis Bestreben sichtbar, der finalen Versgruppe größere Bedeutung zu verleihen, und sie gleichzeitig unter Verzicht der Nennung eines lyrischen Ich mit einem metaphorischen Sinn aufzuladen.

Die in allen Versionen gleichbleibenden Nomen „Rauch“, „Bogen“, „Licht“, „Dächer“, „Schuh“ und „Kiesel“ scheinen mit der Gertrudenskapelle und der fotografischen Aufnahme des alternden Bildhauers und Schriftstellers in einem assoziativen Zusammenhang zu stehen. Bobrowski hat in dieser letzten Versgruppe den Fokus erweitert, denn das Dach des Sakralbaus ist auf der Fotografie nicht sichtbar. Auch Rauch im eigentlichen Sinne fehlt auf der Aufnahme von 1934.

Dreimalige Anaphern finden sich auch in den Gedichten „IM STROM“⁵¹² und „STEH. SPRICH. DIE STIMME“⁵¹³ die beide eschatologische Aspekte beinhalten.⁵¹⁴ Es liegt also nahe, diese auch in den Schlussversen des Gedichts „BARLACH IN GÜSTROW“ zu vermuten. Gefangen ist nicht nur der Kiesel unter dem Schuh, sondern auch der Porträtierte selbst. Ihm bleibt letztlich nur das Übertreten der Türschwelle im Bildhintergrund als Rettung, ein Thema, das sich in ähnlicher Weise auch in den Gedichten „Klosterkirche“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1941“⁵¹⁵

512 GW I, 154.

513 GW II, 349/350.

514 Zudem findet sich eine dreifache Anapher im „LIEBESGEDICHT“, GW I, 12.

515 GW II, 50.

und „BACKSTEINGOTIK, *Westwand*“⁵¹⁶ findet, und das dort mit dem Bedrohlichen religiöser Bildthemen, namentlich dem Jüngsten Gericht, verbunden ist.

Auffallend sind schließlich die Übereinstimmungen mit den letzten drei Versen des Gedichts „AUFENTHALT“⁵¹⁷: Anstelle der mit Eisenadern beschlagenen Tür und des Lichts, das über die Dächer herabstürzt, wählte Bobrowski im zwei Jahre zuvor verfassten Gedicht die Formulierung:

ich war ein hölzerner Schatten,
beschlagen mit Eisen, umflogen
vom fallenden Licht.

Auch wenn mit diesen Versen anstelle der Tür ein Sarg gemeint sein dürfte, handelt auch das Gedicht „AUFENTHALT“ vom Übergang der Welt der Lebenden in die Welt der Toten und damit letztlich von der Auferstehung und dem ewigen Leben.

In Bobrowskis Gedicht über Ernst Barlach werden weder die intertextuellen Bezüge offengelegt noch die fotografische Vorlage erwähnt. Aus dem Titel allein kann nicht geschlossen werden, dass der ersten Versgruppe eine Porträtfotografie des Künstlers zugrunde liegt. Hingegen ist die Genauigkeit, mit der im Gedicht Situation und Abgebildeter erfasst werden, bemerkenswert. Über die einzige kleine Differenz gibt Bobrowski freimütig Auskunft und begründet sie mit einem helleren Wortklang, den er mit dem Einführen der Ruderalpflanze des Wegerichs angestrebt hat. Der Dargestellte wird in den ersten beiden Versgruppen als lyrisches Ich zum Sprecher, in der dritten hingegen ändert sich die Perspektive. Zwar verbleibt das Gedicht im Präsens, doch endet es mit einer dreifachen Anapher, die einen eschatologischen Aspekt zu umfassen scheint und damit auf den Tod Barlachs, vier Jahre nachdem die Fotografie aufgenommen wurde, verweist.

516 GWII, 109.

517 GW I, 126.

4 Architekturmotive im lyrischen Werk

4.1 Sakral- und Profanbauten in Bobrowskis Kriegsgedichten

4.1.1 Kirchen am Ilmensee

Die Kriegsjahre in Russland haben Bobrowski und sein lyrisches Werk ganz wesentlich geprägt. Am Ilmensee, wo er sich als Soldat der deutschen Wehrmacht zwischen 1941 und 1943 mit Unterbrüchen aufgehalten hat, sind die ersten Gedichte über russische Landschaft und kriegszerstörte Denkmäler, insbesondere Kirchen entstanden, und auch viele Jahre nach dem Krieg hat sich Bobrowski noch mit dieser Thematik beschäftigt. In einem Brief an seinen damaligen Freund Peter Jokostra hielt er im Juni 1959 zum Gedicht „DER ILMENSEE 1941“⁵¹⁸ fest:

ILMENSEE ist eine 25. Fassung. Und kam erst zusammen, als ich auf ein gutes Dutzend faszinierend gemeinter Prägungen verzichtete, mich sozusagen losließ. Das heißt ja nicht, daß es deswegen gut wäre. Ich hab' mit ihm einen Eindruck von 1941, der örtlich und zeitlich auf Zentimeter und Minute festliegt, eingeholt.⁵¹⁹

Angesichts der wenigen poetologischen Texte Bobrowskis kommt dieser Briefpassage für das Verständnis seiner Lyrik eine hohe Bedeutung zu. Der Dichter ringt um eine schlüssige Form und verzichtet auf frühere Entwürfe zugunsten des Einholens eines Augenblicks, wobei dieser Vorgang dem

518 GW I, 53.

519 Zitiert nach GW V, 61 und Briefe II, 81/82.

Doppelsinn des Wortes entsprechend zu verstehen ist.⁵²⁰ Zeitliche und örtliche Genauigkeit sind Bobrowski dabei äußerst wichtig. Die Verben „festliegen“ und „einholen“ folgen im Brieftext unmittelbar aufeinander: Die Erinnerung wird nach Jahren wachgerufen, vergegenwärtigt, Ort und Zeit des damaligen Geschehens bleiben dabei aber fest verankert und sind unveränderlich. Auch wenn das Gedicht „DER ILMENSEE 1941“ auf persönlichen, aus heutiger Sicht über 70 Jahre zurückliegenden Kriegserfahrungen basiert und damit ein Erkennen der Örtlichkeiten, auf die Bobrowski Bezug nimmt, erschwert ist, soll dennoch im Folgenden erstmals der Versuch einer Lokalisierung gewagt werden.

Der verteidigungsstrategisch günstige Küstenstreifen zwischen Shelonmündung und Staraja Russa ist rund 40 Kilometer lang, und in den zwei Jahren seines Aufenthalts war Bobrowski dort an verschiedenen Orten stationiert. In jener Zeit, auf die sich das 1959 geschriebene Gedicht „DER ILMENSEE 1941“ bezieht, hatte seine Einheit ihr Quartier bei der Ortschaft Korosztyn.⁵²¹ Wenige Kilometer südöstlich dieses Dorfes liegt – leicht erhöht über dem kleinen Fluss Psizha, der mäandrierend dem Ilmensee zustrebt – die Ortschaft Buregi. Von der schmalen Straße nach Retle zweigt am Dorfrand eine Piste ab, die nach wenigen Metern zu einer halb verfallenen Kirche führt. Deren weiß verputzter Turm steht ohne Dach am Ende der Wegspur im Gras.

Diese heute noch als Ruine bestehende Kirche und ihren freistehenden Turm hat Bobrowski möglicherweise in mehreren Gedichten thematisiert, ein erstes Mal scheint dies 1941 in der Ode „DER ILMENSEE“⁵²² der Fall gewesen zu sein:

Dann rief der Mond wie früher Geläute war
von Glocken abends, aber es schwieg vor Tod
der weiße Kirchenbau. Geborsten
ragte der Turm und der Vögel Wohnstatt.

Die Ode drückt die Betroffenheit des Wehrmachtssoldaten angesichts des durch Kriegshandlungen geborstenen Bauwerks aus, dessen Glocken schweigen. Der Tod ist gegenwärtig, nurmehr Vögel bewohnen den Turm, was nichts Tröstliches an sich hat, sondern umso schmerzlicher die Abwesenheit mensch-

520 Einholen kann „erreichen“, „aufholen“ oder aber „zurückholen“, „zu sich nehmen“ bedeuten. Dazu Degen, Bildgedächtnis (2004), 41.

521 Die Ortschaft Korosztyn nennt Haufe in Chronik, 19. Noch heute befindet sich dort ein deutscher Soldatenfriedhof. Bobrowski benennt im Brief vom 3. September 1941 an Eltern und Schwester (Briefe I, 31) das dortige hohe Ufer und den Blick auf eine schmale Landzunge beim Fischerdorf Mston'. Die von Bobrowski in diesem Brief beschriebene Kirche, deren Turm er mehrmals bestiegen hat, besteht noch heute. Offenbar hat er sie aufgrund der Malereien im Innern auf die Zeit um 1780 / 1790 datiert.

522 GW II, 48 / 49.

lichen Lebens ins Bewusstsein ruft. Die Ode benennt aber auch ein „früher“ und verweist so auf eine Zeit, in der das Bauwerk intakt war. Ton und Licht und damit Wahrnehmungen der Fernsinne verschmelzen im Vergleich des rufenden Mondes mit dem Glockengeläute. Die Abfolge der drei Verben „rufen“, „schweigen“ und „ragen“ zeugt von der unheilvollen Entwicklung, die das Bauwerk genommen hat.

In dem dreistrophigen Reimgedicht mit dem Titel „EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA“⁵²³ greift Bobrowski im Jahr 1954 balladenhaft die Thematik der Zerstörung eines Sakralbaus wieder auf:

EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA

Das uns von fern beseligt,
vergrüntes Kuppeldach.
Grauen unwiderstehlich
aus dem Gebälk dann brach.

Im reifen Meer verschwommen
der Halme Turm und Wand,
wenn wir davongekommen
einst, fortgeweht im Sand.

Da ist uns noch zu leben
erübrigt: Tor an Tor
dem, das vertan, vergeben –
Ein Turm steht mir davor.

Auch dieses Gedicht beginnt mit einer Zeit vor der Zerstörung einer Kirche. Nun ist es nicht mehr das Glockengeläute, das verstummt, sondern das vergrünte Kuppeldach, aus dem Flammen schlagen. Anders als in der Ode, die lediglich durch die Beschreibung eines veränderten Zustands des Sakralbaus das Grauen seiner Zerstörung vermittelt, wird ein Brand anschaulich beschrieben, zudem das beschädigte Bauwerk in einen Kontext mit einem lyrischen Wir gestellt. Dieses gibt seinen entfernten Standort auf und nähert sich der ruinösen Kirche an, die in einem Meer aus Gräsern steht. In diesem Näherkommen kann ein Eingestehen der Schuld an der Zerstörung erkannt werden, ein Aspekt, der angesichts des Verweises auf die Stadt Staraja Russa, in deren Umgebung wä-

523 GW II, 240/241.

rend des Kriegs hunderttausende von Soldaten beider Armeen gefallen sind, eine gewaltige Dimension annimmt.⁵²⁴



Abb. 22: Buregi am Ilmensee, Kirchenruine mit freistehendem Turm. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.

524 Bei der verlustreichen Kesselschlacht von Demiansk, die im Winter 1942 südöstlich des Ilmensees stattfand, diente Staraja Russa als Verbandsplatz der deutschen Wehrmacht. Das Dorf Buregi liegt rund 20 Kilometer nordwestlich der Stadt Staraja Russa, der drittgrößten Stadt der Oblast Nowgorod.

Bei der Veränderung der Perspektive stellt sich der Turm in den Weg. Auch wenn der Nachweis, dass sich dieses Gedicht auf die Kirche von Buregi bezieht, nicht eindeutig zu erbringen ist, entspricht das Bild exakt der Situation jenes Gotteshauses: Die Wegspur führt direkt auf den freistehenden Turm zu, der eingestürzte Kirchenbau befindet sich hinter ihm und wird teilweise von ihm verdeckt. Der Turm ist in diesem Gedicht als Mahn- und Erinnerungsmal der Zerstörung, des Todes sowie der Schuld an dem Unheil zu deuten. Das Partizip „vergeben“ kann entweder im Sinne von „weggegeben“ oder „verloren“ und damit als Verstärkung des Wortes „vertan“ verstanden werden, oder aber es bedeutet „verziehen“. In seiner physischen Präsenz und auch in seiner Bedeutung als Chiffre steht der Turm im ersten Fall zwischen dem lyrischen Ich, das überlebt hat, und dem Vertanen, Verlorenen, und somit auch zwischen den beiden Toren zur Welt des Lebens und des Todes.⁵²⁵ Im zweiten Fall verhindert er durch seine Position und seine symbolische Bedeutung, dass dem lyrischen Ich verziehen werden kann.

Die eingangs zitierte Textstelle des Briefs an Peter Jokostra nimmt Bezug auf ein Gedicht, das fünf Jahre später entstanden und 1959 in der Westberliner Zeitschrift „alternative“ sowie 1961 im Gedichtband „Sarmatische Zeit“ publiziert worden ist.⁵²⁶

DER ILMENSEE 1941⁵²⁷

Wildnis. Gegen den Wind.

Erstarrt. In den Sand
ingesunken der Fluß.

Verkohlt es Gezweig:

- 5 Das Dorf vor der Lichtung. Damals
sah wir den See –

525 Zum Bezug zwischen Tor und Tod siehe auch das Gedicht „AUF EINE ALTE MELODIE (2)“, GW II, 38 / 39.

526 GW V, 61 / 62.

527 GW I, 53.

- Tage den See. Aus Licht.
In der Wegspur, im Gras
draußen der Turm,
10 weiß, fort wie der Tote von seinem
Stein. Das geborstene Dach
im Krähengeschrei.
– Nächte den See. Der Wald.
In die Moore hinab
15 fällt er. Den alten Wolf,
fett von der Brandstatt,
schreckte ein Schattengesicht.
– Jahre den See. Die erzene
Flut. Der Gewässer steigende
20 Finsternis. Aus den Himmeln
einmal
schlägt sie den Vogelsturm.
- Sahst du das Segel? Feuer
stand in der Weite. Der Wolf
25 trat auf die Lichtung.
Hört nach des Winters Schellen.
Heult nach der ungeheuren
Wolke aus Schnee.

Ausgangspunkt des Gedichts ist die Wahrnehmung der Kulturlandschaft am Ilmensee durch ein lyrisches Wir, das wohl Bobrowski als Wehrmachtsangehöriger mit einschließt. Die Tristesse und das Verstörende des Augenblicks wird in der ersten Versgruppe des Gedichts durch die stark verkürzte Syntax, das Fehlen eines konjugierten Verbs in den ersten fünf Versen und die drei negativ konnotierten, auf absterbendes Leben verweisenden Partizipien „erstarrt“, „eingesunken“ und „verkohlt“ wiedergegeben.⁵²⁸ Während die ersten beiden mit Naturphänomenen im Zusammenhang stehen, verweist das verkohlte Gezweig auf ehemals menschliche Anwesenheit.⁵²⁹ Der nachfolgende Doppelpunkt lässt es offen, ob eine verlassene Feuerstelle oder ein verbranntes Dorf gemeint ist. Es ist zu vermuten, dass der Standort, von dem aus das

528 Dazu Schütze (1990), 176.

529 Hermann Korte sieht in dem Gedicht „ein Schlüsselgedicht für die Bedeutung der Natur bei Bobrowski. Diese trägt alle Zeichen von Vernichtung, Tod und Untergang. Eine zunächst zivilisationsferne Landschaft wird zur Brandstatt, deren Spuren das lyrische Subjekt notiert.“ Korte (2000), 36.

lyrische Wir den See und den eingesunkenen Fluss wahrnimmt, das Hochufer bei der Ortschaft Korosztyn ist, einem damals verlassenen Dorf, wo Bobrowskis Einheit, wie er im Brief an Eltern und Schwester am 3. September 1941 festhielt, in „nicht recht wohnfähigen Hütten“ Quartier genommen hatte.⁵³⁰

Die zweite Versgruppe leitet über zu einer Betrachtung der Landschaft aus unterschiedlichen Blickwinkeln, zu unterschiedlichen Tageszeiten und in unterschiedlichen Jahren. An die Stelle einer konkreten, mit dem Kriegsgeschehen zusammenhängenden Handlung, die im Gedicht „EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA“ noch erkennbar ist, tritt die vom Krieg gezeichnete Kulturlandschaft als Trägerin der Geschichte.

Es spricht einiges dafür, dass sich die ersten Zeilen der zweiten Versgruppe auf den Turm der Kirche von Buregi beziehen, denn Bobrowski benennt nach dem ersten Gedankenstrich deren konkrete Lage bis ins Detail. Das Geschrei der Krähen verweist auf Verderben und Tod, der Vergleich des freistehenden Turms mit einem Toten weckt Assoziationen an Kriegsgräber.⁵³¹ Über seine physische Präsenz hinaus kommt dem Turm wie im Gedicht „EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA“ die Bedeutung einer Chiffre für die Zerstörung des Sakralbaus und die Schuld an ihr zu. Anders als in den früheren Gedichten fehlen aber klare Hinweise auf die Zeit, in welcher die Gemäuer noch intakt waren.

Mit dem zweiten Gedankenstrich ändert sich nicht bloß die Tageszeit, sondern auch der Fokus: Die Landschaft tritt in ihrer Gesamtheit als Nachtstück in Erscheinung. Und mit dem dritten Gedankenstrich wird die Zeit gedehnt, das Bild ändert sich grundlegend, und die Angst vor dem Vorrücken der Roten Armee wird spürbar. Nun drohen die Täter selbst verfolgt, vertrieben und vernichtet zu werden.

Zweimal kommt in der zweiten Gedichthälfte der Begriff „Wolf“ vor, für den zwei grundsätzliche, sich gegenseitig nicht ausschließende Deutungsmöglichkeiten in Frage kommen. Zunächst ist an die konkrete Begegnung mit einem Wolf zu denken, der erschrickt, sobald er der Anwesenheit eines Menschen gewahr wird. In Bobrowskis Gedichten werden mitunter – und dies ist der zweite Interpretationsansatz – die Angehörigen der deutschen Wehrmacht als Wölfe bezeichnet. Die Verwendung des Wortes im Singular würde unter dieser Prämisse den Schluss nahelegen, dass sich Bobrowski selbst als Wehrmachtssoldat und Täter-Ich gemeint hat. Dieser Deutungsansatz wird gestützt durch den Umstand, dass an der Glasscheibe der Bücherwand in Bobrowskis Arbeitszimmer in Berlin Friedrichshagen die Reproduktion ei-

530 Briefe I, 31.

531 Die Metapher ist vielschichtig, ihre Deutung scheint nicht möglich zu sein. Dazu Korte (2000), 38.

nes bekannten Ölgemäldes mit dem Titel „Winternacht in Litauen“ von Alfred von Wierusz-Kowalski hing, das einen Wolf auf einer verschneiten Anhöhe darstellt.⁵³² Der Künstler hat zahlreiche winterliche Bilder mit Wölfen gemalt, auch solche, auf denen sie Schlitten angreifen. Im fraglichen Gemälde kommt indes die Einsamkeit des Tiers in der ungeheuren Weite der kalten Winternacht zum Ausdruck. Bobrowski variiert diese Thematik in den letzten Versen des Gedichts. An die Stelle des tiefblauen Nachthimmels tritt eine bedrohliche Schneewolke, die der Wolf anheult.

Die Feuer in der Weite beziehen sich wohl auf die brennende Stadt Nowgorod, während das Segel zu einem Fischerboot gehört und als Zeichen wiederkehrenden Lebens gedeutet werden kann. Den Ausblick vom Hochufer bei Korosztyn auf den Ilmensee beschreibt Bobrowski im September 1941 wie folgt:

Einige Zeit liegen wir nun schon fest hier am hohen Ufer des Ilmensees.
Über den weiten See, ein Binnenmeer erscheint er fast, sieht man fern
die Reste Nowgorods ragen, das einmal eine bedeutende Stadt war.
Der lärmende Tag, den wir dort verbrachten, belehrte uns darüber.

Der See ist schon die Hauptsache hier, und wir stehen oft am Ufer,
wenn auch der Wind schneidend daherfährt. Zu linker Hand geht
eine Landzunge weit in das lichte Wasser. Da liegt das Fischerdorf,
in dem sich schon wieder die Menschen zu sammeln scheinen, denn
ein paar graue Segel treiben auf der Höhe des Sees.⁵³³

532 Das Gemälde ist abgebildet in Wolf (1975), 92/93. Die Genremalerei des Malers Alfred von Wierusz-Kowalski ist entgegen Wolfs Ausführungen sehr bekannt.

533 Brief an Eltern und Schwester vom 3. September 1941 (Briefe I, 31). Mit dem Fischerdorf meint Bobrowski die Ortschaft Mston'. Was Bobrowski im Brief verschweigt, ist der Soldatenfriedhof, der über dem Steilufer in der Nähe der Kirche von Korosztyn angelegt worden ist und der noch heute besteht. Insgesamt liegen dort rund 1500 zwischen 1941 und 1944 gefallene Wehrmachtsangehörige begraben.



Abb. 23: Blick vom Hügel bei Korosztyn auf den Ilmensee und die von Bobrowski erwähnte Landzunge. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.



Abb. 24: Blick vom Hügel bei Korosztyn auf den Ilmensee in Richtung Nowgorod. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018. Die Lichter der Stadt sind nachts zu sehen.

Bobrowski äußerte sich Peter Jokostra gegenüber unsicher in Bezug auf die Qualität des Gedichts „DER ILMENSEE 1941“. Und tatsächlich ist es nicht das letzte geblieben, das er über einen Sakralbau in dieser Gegend verfasst hat. Ein Jahr später, 1960, erfolgte die Niederschrift des Gedichts „DORFKIRCHE 1942“⁵³⁴, das im Gedichtband „Schattenland Ströme“ von 1962 publiziert worden ist.

DORFKIRCHE 1942

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

Dort
Aufschein, zerstürzt
Stein, Gemäuer, der Bogen,
geborsten die Wand,
10 wo das Dorf stand
gegen den Hügel, der Fluß
sprang im frühen Jahr,
ein Lamm, vor der Tür,
eine runde Bucht
15 war für den Wind,

der auf den Höhen umher
geht, finster, der eigene
Schatten, er ruft, rauhestimmig
die Krähe
20 schreit ihm zurück.

Der Titel des Gedichts besteht aus einem zusammengesetzten Nomen, das den Sakralbau einer ländlichen Siedlung benennt, sowie einer Jahreszahl, die auf den Zweiten Weltkrieg verweist und der damit eine historische, aber in Bezug auf Bobrowskis Vita auch eine persönliche Bedeutung zukommt. Es handelt sich um das vierte Kriegsjahr, das einen Wendepunkt markiert: Die für die deutsche Wehrmacht militärisch erfolgreichen Jahre 1939, 1940 und 1941 sind ver-

534 GW I, 132.

strichen, 1943, 1944 und 1945 und damit die vernichtende Niederlage und der Untergang des Naziregimes stehen noch bevor. 1942 ist aber auch das Jahr, in dem Johannes Bobrowski an der Universität Berlin Kunstgeschichte studierte, sich im Januar mit Johanna Buddrus aus Motzischken verlobte und dann nach dem 7. April 1942⁵³⁵ in seine Kompanie an den Ilmensee bei Nowgorod zurückkehrte, allerdings nicht mehr nach Korosztyn, sondern ins ehemalige Sanatorium Pesky Borki unweit der Shelonmündung. Die Verlegung des Standorts könnte mit der Kesselschlacht von Demiansk im Zusammenhang stehen, die damals südlich von Staraja Russa tobte und die auch Änderungen im Dispositiv der am Ilmensee stationierten Truppen nach sich gezogen haben dürfte.⁵³⁶ Rund zwei Wochen nach Bobrowskis Rückkehr zu seiner Einheit gelang es den Einsatzkräften am 21. April 1942, Kontakt mit den Einkesselten aufzunehmen. In jenen Tagen könnte die Begegnung mit der im Titel erwähnten Dorfkirche stattgefunden haben.

Die Jahrzahl 1942 im Titel und der Umstand, dass der Bau aus einer anderen Perspektive wahrgenommen wird, aber auch der neue Truppenstandort von Bobrowskis Einheit lassen vermuten, dass sich dieses Gedicht nicht auf die Kirche von Buregi bezieht. Auch ein Turm findet keine Erwähnung mehr. Dies ist auffällig, denn damit entfällt die Erinnerungsmetapher früherer Gedichte über Kirchen in Russland.⁵³⁷ Die winterliche Eisschicht des Flusses steht für das Absterben und Vergessen, während das im Frühjahr ansteigende Wasser vom Leben zeugt und in dem Vergleich mit einem Lamm Assoziationen an Ostern und damit an die Auferstehung geweckt werden.⁵³⁸ Der Wendepunkt, den die Schneeschmelze im Jahresverlauf signalisiert, erfährt also eine heilsgeschichtliche Entsprechung im orthodoxen Osterfest, das in jenen Tagen, die im Gedicht vergegenwärtigt werden, stattfand.

Das Gedicht umfasst vier Versgruppen, von denen die erste einen eigenen Satz bildet, während die nachfolgenden drei, durch Kommata abgesetzt, zu ei-

535 Chronik, 20. Aus den Briefen vom 7. April 1942 an Franz Anhuth und Helmut Schleiff geht hervor, dass sich Bobrowski danach sehnte, zu seiner Einheit am Ilmensee zurückkehren zu können (Briefe I, 40 und 41). Er ging damals davon aus, im Herbst 1942 erneut ein Semester lang in Berlin studieren zu dürfen (Brief an die Mutter vom 6.6.1942, Briefe I, 43).

536 Die Jahrzahl 1942 im Titel des Gedichts ist möglicherweise als versteckter Hinweis auf die Kesselschlacht von Demiansk zu verstehen, die in den ersten vier Monaten des Jahres 1942 und damit im Wesentlichen zu einem Zeitpunkt, als Bobrowski in Deutschland weilte, stattfand.

537 Gleichwohl findet sich eine Reihe von Übereinstimmungen mit dem Gedicht „DER ILMENSEE“. Ist dort der Fluss eingesunken, wird er im Gedicht „DORFKIRCHE 1942“ als „im Eis“ bezeichnet, beides Hinweise auf den Tod. Anstelle des Krähengeschreis treten Krähenspuren und die Erwähnung des Sees wird auf eine Bucht reduziert.

538 Nach gregorianischem Kalender fiel Ostern 1942 auf den 5. April, nach julianischem Kalender auf den 18. April. Bobrowski könnte mit der Textstelle auf das orthodoxe Osterfest, den höchsten Feiertag im liturgischen Jahr der Ostkirche, anspielen.

nem zweiten Satz zusammengefasst werden. Anstelle der Wegspur zur Kirche hin, wie sie in früheren Ilmensee-Gedichten beschrieben wird, benennt das Gedicht nun Kräehenspuren, die den Hang hinab führen.⁵³⁹ Der Rauch, der in der ersten Versgruppe das verschneite Dach und die Holzwand eines einzelnen Hauses umgibt, lässt sich als Hinweis auf menschliche Aktivität oder eine Brandstatt deuten. Doch im Wesentlichen scheint der Ort verlassen zu sein: Das Bild des Dorfs und seiner Umgebung, welches die erste Versgruppe vermittelt, wird von einer vollständigen Ruhe geprägt, ein Eindruck, zu dem nebst zeichnerhaften Naturbildern und der Abwesenheit von Menschen auch die reduzierte Syntax und das Fehlen von Verben beiträgt.⁵⁴⁰

In der zweiten Versgruppe zeugen Gemäuer, Bogen und Steine, also nur mehr Teile des zerstörten Bauwerks der orthodoxen Kirche, die wohl einst einen Glockenturm und eine Kuppel besaß, von den verheerenden Auswirkungen des Kriegs.⁵⁴¹ Während in der ersten Versgruppe Verben noch vollständig fehlen, weisen die beiden Partizipien „zerstürzt“ und „geborsten“ auf die Zerstörung des Sakralbaus. Erst im dritten Zeilenblock finden sich drei konjugierte Verben. Die Vergangenheitsform deutet auf eine Erinnerung an das Dorf, den Fluss, die Bucht und den Wind.

Das in den ersten Versgruppen von Bildern geprägte Gedicht endet mit einer auditiven Erfahrung: Der raustimmige Dialog zwischen dem Wind, der zum eigenen Schatten wird, und der Krähe auf den Höhen evoziert ein Gefühl der Vereinsamung, des Ausgesetztseins, das sich auf den Leser überträgt.⁵⁴² Das Finstere, Bedrohliche ist auf dem Hügelzug trotz des sich ankündigenden Frühlings präsent und das Umhergehen des Winds wird durch einen Zeilensprung betont.⁵⁴³ Indem das Gedicht an dieser Stelle vom Präteritum ins Präsens wechselt, ist nach Andreas Degen in diesen Versen „das Vergegenwärtigte nun als Erinnerung enthalten“.⁵⁴⁴ Vergleicht man das Gedicht mit früheren Gedichten Bobrowskis zu Sakralbauten am Ilmensee, so fällt auf, dass vieles ungesagt bleibt: In der Reduktion der Inhalte, in der Knappheit der Form erhält der Text eine paradigmatische Dimension.

539 Das Bild gleicht jenem im Gedicht „DIE ALTE HEERSTRASSE“ (GW I, 16): „[...] in der Krähen / Spur auf dem Schnee, -“.

540 Nach Andreas Degen wird die erste Versgruppe von einer „trägerischen Ruhe und Einheit“ geprägt. Degen (2006), 391.

541 Nach Schütze (1990), 93, wird „Das Faktum der Zerstörung [...] in einer das vergangene Geschehen aktualisierenden Weise mitgeteilt.“

542 Es bleibt offen, wie der Einschub „der eigene Schatten“ zu verstehen ist, ob mit dieser Formulierung der Schatten des Windes oder der eines Sprecher-Ich gemeint ist.

543 Dazu Schütze (1990), 86.

544 Degen (2006), 391.

Das Gedicht „DORFKIRCHE 1942“ bildet gleichsam ein Gegenstück zum im Sommer 1952 entstandenen dreistrophigen Reimgedicht „VERLASSENES DORF (1942)“⁵⁴⁵, das auf damals zehn Jahre zurückliegenden Erinnerungen fußt.

VERLASSENES DORF (1942)

Schlug in der Höfe Gestrüpp,
wie ein Steinwurf, Wind.
Hing eine Wolke trüb
drüber, verschossen, blind.

An der Wagenspur
wusch ein jammernder Regen.
Laub noch spät von den schrägen
Zäunen wie Vögel fuhr.

Der du gehörst der Erde,
klopfst an die Tore um Brot.
Mag dich die eigne Gebärde
wärmen – das Dorf ist tot.

Das Gedicht nimmt auf keine zerstörte Kirche, sondern auf die Überreste eines toten Dorfs Bezug, in dem der Regen eine Personifizierung erfährt. Er wird in der letzten Strophe als lyrisches Du angesprochen, das wie die Gestalt eines Bettlers und zugleich an eine Geistererscheinung gemahnend in der verlassenen Ortschaft umhergeht und an die Tore pocht. Dabei wird er als der Erde zugehörig bezeichnet, eine Formulierung, die sich in verwandter Form auch im Gedicht „KINDHEIT“ findet:

[...] nach allem Dunkel
schmeckten die Tropfen,
wie Erde.⁵⁴⁶

Wind, Wolken, Regen, fallendes Laub, schräge Zäune und die Reste einer Wagenspur betonen im Gedicht „VERLASSENES DORF (1942)“ die Trostlosigkeit der gespenstischen Szene. Das Einfallen des Windes in die Gehöfte wird mit einem Steinwurf verglichen und weckt so Assoziationen an Gewalt und Zerstörung.

545 GW II, 222.

546 GW I, 6.

Ob diese zertretene Ortschaft am Ilmensee oder weiter südlich im Raum Pustoschka – Velikije Luki – Loknya zu suchen ist, wo sich Bobrowski im Rahmen von Sondereinsätzen zwischen 1941 und 1943 mindestens zweimal aufhielt, bleibt letztlich offen.⁵⁴⁷

4.1.2 Kirchen bei Shmany

Zentrales Thema der während des Kriegs entstandenen Oden ist die genaue und schonungslose Wahrnehmung versehrter Kulturlandschaften und zerstörter Städte und Dörfer. In diesen realitätsnahen Darstellungen liegt eine große Kraft. Die Oden sind demnach nicht als wenig gelungene Entwürfe, als Vorrat für spätere Gedichte zu betrachten, sondern sie dürfen für sich in Anspruch nehmen, eigenständige, von der subjektiven und ästhetisierenden Innerlichkeit der Kriegsgedichte anderer Soldaten sich deutlich unterscheidende Werke zu sein.⁵⁴⁸ Die verheerten Kulturlandschaften sind bei Bobrowski Ausdruck für die Grauen des Krieges, die er allerdings konkret nicht benennt. Es ist vielmehr der Verlust der Kulturgüter, der letztlich in seinen Gedichten für das Unausprechliche der Kriegshandlungen steht. Auch ist es nicht so, dass Bobrowski zu Beginn des Kriegs seine Tätigkeit in der Wehrmacht als in jeder Hinsicht sinnlos wahrgenommen hätte. Seine damalige, aus heutiger Sicht befremdliche Haltung als Soldat geht besonders deutlich aus einem Brief an seine Schwester Ursula vom 12. September 1941 hervor:

denn wir lernen es schon, das Persönliche hintanzusetzen, weil wir unverrückbar an das geschichtlich Bedeutsame und an das Unvergeßliche unseres Einsatzes glauben.⁵⁴⁹

Erst allmählich ist offenbar Bobrowskis Abneigung gegen den Krieg gewachsen, wobei die Zerstörung des Kremls von Nowgorod, die er Ende August 1941 hautnah miterlebt hat, nicht den unmittelbaren Wendepunkt zu markieren scheint. Doch auch in späteren Jahren gelingt es Bobrowski häufig nicht, die Sinnlosigkeit des Krieges, für dessen Unrecht er als Wehrmachtssoldat mitverantwortlich ist, in ungebrochener Widersprüchlichkeit auszuhalten: In unterschiedlichen Spielarten versucht er, dem Sinnlosen Sinn zu verleihen, in der

547 Möglicherweise über das gleiche Dorf schrieb Bobrowski im Februar 1961 ein weiteres Gedicht mit dem Titel „VERLASSENE ORTSCHAFT“. GW II, 222.

548 Dazu Joachimsthaler (2001), 221/222.

549 Briefe I, 35. Bobrowski hat kurz zuvor bei einem Sondereinsatz die Zerstörung Nowgorods erlebt.

Zerstörung einen Frieden zu erkennen, in zeitlicher und räumlicher Distanz das Grauen in der Natur und im Numinosen aufzuheben oder die Überwindung des Leids in christlicher Glaubenslehre zu vermuten.⁵⁵⁰ Selbst dem Tod seiner gefallenen Kameraden möchte er noch einen positiven Aspekt abringen, indem diese den Überlebenden „näher noch als vordem“ sind.⁵⁵¹ Es fällt ihm als gläubigem Christ schwer, das Sinnlose in seiner Absolutheit zu akzeptieren. Im christlichen Glaubensverständnis steht Gottes Wille im Zusammenhang mit einem Plan, der den Menschen zwar verborgen bleiben mag, aber der letztlich doch vorhanden ist. Sinnlosigkeit hat in diesem Religionsbild keinen Platz, da sie die Güte, allenfalls auch die Allmacht Gottes in Frage stellt.

Bobrowskis Dilemma angesichts der Verwüstung und des Elends des Krieges umfasst noch einen weiteren Aspekt, der freilich mit der Frage nach der Sinnlosigkeit im Zusammenhang steht: Es ist Bobrowski nicht möglich, seine persönliche Täterschaft als Wehrmachtssoldat anzuerkennen. Zwar bezeichnet er die Soldaten der Eroberungsarmee als Mörder, als Räuber und Wölfe, er selbst aber geht bloß „in der Wölfe Spur“⁵⁵² oder ist „gekleidet wie Mörder“⁵⁵³. Im ersten Fall gesteht er sich ein, Mitläufer gewesen zu sein, im zweiten wird er, gejagt wegen seiner Kleidung, selber zum Opfer. Zu keinem Zeitpunkt, auch nicht, als er sich im Zuge der Arbeiten am „Sarmatischen Divan“ intensiv mit dem Unrecht der Deutschen gegenüber den Völkern des Ostens auseinandergesetzt hat, gesteht er den eigenen Beitrag an der sinnlosen Kriegszerstörung, dem unsagbaren Leid und dem millionenfachen Tod ein, die er, indem er daran beteiligt war, die Kommunikation innerhalb der Wehrmacht sicherzustellen, mitzuverantworten hat. Er will zwar „uniformiert und durchaus kenntlich“⁵⁵⁴ dastehen, doch ist dies nicht Ausdruck einer persönlichen, sondern bloß einer kollektiven Verantwortung. Bobrowski unterscheidet zwischen einem Täter-Ich und einem Täter-Wir. Das Täter-Ich anerkennt zwar die Mitschuld als Teil des Täter-Wir, aber es gesteht den eigenen Beitrag am Unrecht der Kriegshandlungen nicht ein.

Wenn im Gedicht „ABENDS / RUSSLAND“, das um 1942 entstanden ist, das lyrische Du am Ende eines Kriegstags im Angesicht eines Blattes erkennt, dass die Welt nicht kleiner wird, so mag dies zunächst trivial erscheinen⁵⁵⁵ und erinnert an die Ode „DER ILMENSEE (I)“, wo ein lyrisches Du die Spindel „einer Schnecke Gehäus“ als „heimliches Wunder“ empfindet.⁵⁵⁶ Durch die Betrachtung unbe-

550 Dazu Joachimsthaler (2001), 232 / 233.

551 AUF DEN TOD DES H. V. M. (Bobrowski, 2011, Lebensbilder, 61).

552 GW I, 60 (KAUNAS 1941).

553 GW II, 288 (KIRCHE BEI SHMANY, *Nordrußland 1943*).

554 GW I, XLIV.

555 Dazu Joachimsthaler (2001), 225 / 226.

556 GW II, 16.

deutender, vergänglicher Naturdinge, konkret des Blattes eines Baums, das sich alljährlich erneuert, erahnt Bobrowski die unveränderliche Größe der Erde und gleichzeitig die eigene Marginalität. Doch das Nomen „Blatt“ besitzt einen doppelten Wortsinn, es kann auch einen Papierbogen, eine Buchseite und damit einen von Hand geschriebenen oder gedruckten Text bezeichnen und dadurch poetologisch gedeutet werden.⁵⁵⁷ In der Sichtweise des Gleichbleibens liegt ein mehrfacher Trost: Zerstörung und Tod können der Erde auf lange Sicht nichts anhaben, da sie sich zyklisch erneuert, und durch die eigene Kleinheit im Vergleich zur unveränderbaren Größe des Planeten verringert sich auch der Schmerz des lyrischen Du. Der Topos der Erde, die nicht kleiner wird, hilft Bobrowski also im Umgang mit seinem Dilemma in Bezug auf Schuld und Sinnlosigkeit.

1943 verfasste Bobrowski einen Odenzyklus⁵⁵⁸ über Schmany, auch Shmany geschrieben, eine Ortschaft, die sechs Kilometer östlich des Yazno-Sees in Nordrussland liegt.⁵⁵⁹ Der Gedichtzyklus setzt sich aus vier Oden zusammen, von denen jede aus drei Strophen besteht. Die vierte Ode wird von einem „aber“ im ersten Vers der dritten Strophe eingeleitet, das auf einen räumlichen und auch einen inhaltlichen Gegensatz zu den übrigen drei Oden verweist. Diese handeln von der durch den Krieg zerstörten Kulturlandschaft und evozieren Bilder, die in den Zweifeln daran gipfeln, „daß Leben/aus solchem Hingang könnt' wiederkehren“. Der Gedichttitel „SCHMANY“ kann also als Chiffre für die Kriegshandlungen in dieser Region gedeutet werden, namentlich die intensiv geführten und blutigen Schlachten, die zwischen 1941 und 1943 in und um Welikije Luki tobten.

Die dritte Strophe der vierten Ode und damit die letzte des gesamten Zyklus zählt zu jenen, in denen der Dichter eine Auflösung des inneren Dilemmas, ein Überwinden der Zerstörung und des Todes im religiösen Sinn anstrebt.

Im Windlosen aber, im Durchlug da
steht, einer Kerze gleichend, in schmalem Weiß
ein Kirchenbau. Der hebt die Kuppel
stumm wie ein Trost, den die Trän' verschattet.

557 Mit den beiden Bedeutungen des Begriffs spielen auch die Verse am Ende des Prosatexts „(IM PARK DES FÜRSTEN CHARTORYSKI)“, GW IV, 257.

558 GW II, 55/56.

559 Die Ortsangabe in GW V, 172, ist nicht zutreffend. Der dort erwähnte See Svetloje liegt an der E 95 zwischen Pustoschka und Opotschka. Shmany hat die folgenden Koordinaten: 56 Grad, 26 Minuten, 2 Sekunden Nord, 29 Grad, 50 Minuten, 32 Sekunden Ost.

Die Strophe benennt eine Kirche, die Bobrowski aufgefallen sein muss, denn er charakterisiert sie mit wenigen Worten so präzise, dass jede Verwechslung ausgeschlossen scheint: Die schlanken Proportionen des weißen Baus, sein Turm, der an eine Kerze erinnert, die hoch aufragende Kuppel des Naos und der windgeschützte Standort heben den Sakralbau aus der Masse zertretener Kirchen heraus, die der Wehrmachtssoldat in großer Zahl in der umkämpften nordrussischen Landschaft gesehen haben muss. Die Kirche scheint die eigene Kuppel zum Trost himmelwärts zu heben, während die Träne auf die Trauer verweist, den dieser Gestus miteinschließt. Die Kerze, an die der Kirchenbau erinnert, symbolisiert traditionellerweise die Auferstehung und den Triumph Jesu über den Tod. Die Odenstrophe kann unter dieser Prämisse als Versuch gewertet werden, unter Heranziehen des Heilsgeschehens dem Grauen und der Zerstörung, denen Bobrowski in der fraglichen Region auf Schritt und Tritt begegnet ist, einen Sinn abzurufen.⁵⁶⁰ Die Thematik der Hingabe des Leibs Christi findet eine Entsprechung in der im selben Jahr entstandenen Ode „Steinkreuz“, die dem Zyklus „NOWGOROD 1943“ vorangestellt ist: „Und ich erfahre im Anblick eines Steines, / wie tiefste Lieb und tiefstes Leid sind Eines.“

In unmittelbarer Nähe von Shmany findet sich eine solche Kirche nicht. Dass sie mittlerweile abgetragen worden ist, dürfte, wie andere heute noch erhaltene Kirchenruinen belegen, eher unwahrscheinlich sein. Denkbar ist indes, dass Bobrowski bei seinen Einsätzen in der weiteren Umgebung auf einen entsprechenden Sakralbau gestoßen ist. Einige Kilometer östlich von Shmany erstreckt sich weiträumig zwischen Loknya im Norden und Novosokolniki im Süden eine im Wesentlichen landwirtschaftlich genutzte Ebene, die nur im nördlichen Bereich von nicht zusammenhängenden Waldpartien unterbrochen ist. Dort stand beim Dorf Golenishchevo nahe der Straße R 51 bis 2015 ein ruinöser Kirchenbau, welcher genau der von Bobrowski beschriebenen Kirche entsprach, wie ältere fotografische Aufnahmen belegen. Seit 2016 wird der Sakralbau einer tiefgreifenden Restaurierung unterzogen. Auch wenn eine Zuweisung nicht mit letzter Sicherheit möglich ist, erscheint es denkbar, dass Bobrowski in seiner Ode dieses Gebäude gemeint hat.

Der Turm der auffallend schmalen, weiß getünchten Kirche weist einen Schaft mit quadratischem Grundriss auf, auf dem ein schlanker, achteckiger Aufbau steht, der in seiner Form und seinen Proportionen an eine Kerze erinnert, zumal der bekrönende, kleine Aufbau (eine eigentliche Turmkuppel fehlt) einem Docht gleicht. Wie mit Armen scheint der dachlose Narthex die im Wesentlichen erhalten gebliebene Kuppel des Naos emporzustemmen.

560 Dazu Joachimsthaler (2001), 233.

Bobrowski hat 1956 ein weiteres Gedicht über diese Region mit dem Titel „KIRCHE BEI SHMANY (*Nordrusland 1943*)“⁵⁶¹ geschrieben, in dem der Kirchenbau von Golenishchevo aber kaum erkannt werden kann. Ein Turm wird nicht erwähnt, das symbolhafte Bild des Hochhebens der eigenen Kuppel fehlt und zudem hat die im Titel erwähnte Kirche offenbar mehrere Kuppeln.

KIRCHE BEI SHMANY

(Nordrußland 1943)

- Über dem See
schmal in den Lüften,
Eisgebirg der tiefen
Fremde. Um deine Tür
5 mags's noch tönen, mag's
in der Bäume Gehäuf
tönen vom Bienenflug.
- Aber das Dunkel
flügelschlagend
10 kommt. Wer schaut zurück,
sieht über bogigem Dach
den Schimmer, der Kuppeln Dehnung
wie Früchte, sieht das Gespenst
Mond?
- 15 Aus dem Röhricht
hob sich der Ungerufne,
gekleidet wie Mörder, nun
selber gejagt, die Schläfe
rauh. Er kroch in die Nacht.

Die erste Versgruppe ist geprägt von unterschiedlichen Jahreszeiten, positiv konnotierte und mit dem Sommer im Zusammenhang stehende Begriffe wie Bienenflug und Bäume stehen dem bedrohlichen, winterlichen Eisgebirg und einer tiefen Fremde gegenüber. Bienen verweisen in Bobrowskis lyrischem Werk zudem auf die Tradition in religiösem Zusammenhang.⁵⁶² Den Tagbildern folgt in der zweiten Versgruppe die Nacht. Ein flügelschlagendes Dunkel ge-

561 GW II, 287/288.

562 Degen (2004), 376.

maht an Vögel oder Fledermäuse, der Mond gleicht einem Gespenst. Von der Kirche selbst ist nur wenig erkennbar: Über einem bogigen Dach schimmern die Kuppeln, die – in Anspielung auf eine Todessymbolik, wie sie sich bei Rilke findet – Früchten gleichen. All das wird in einem räumlichen und zeitlichen Rückblick wahrgenommen und das Gedicht fragt danach, wer dies tut. Im Ungerufenen der letzten Versgruppe, die als einzige nicht im Präsens, sondern im Präteritum geschrieben ist, lässt sich mit einiger Sicherheit ein Soldat der deutschen Wehrmacht, vielleicht Bobrowski selbst, erkennen. Dieser „Ungerufne“ zählt selbst nicht zu den Mördern, doch ist er gekleidet wie sie und wird zusammen mit ihnen gejagt. Anders als bei der Ode „SCHMANY“ fehlt der Hinweis auf Hoffnung und Erlösung. Das Gedicht endet mit dem Rückzug des Gejagten, der, schutzlos, einsam und ohne Ausblick auf Trost, gleich einem Tier in die Nacht kriecht.

Die beiden Gedichte haben außer dem im Titel genannten Ort Schmany, resp. Shmany, kaum etwas gemeinsam. Wohl wird in beiden eine Kirche erwähnt, doch scheint es sich nicht um den gleichen Bau zu handeln. Löst im Odenzyklus „SCHMANY“ die an das christliche Heilsgeschehen erinnernde Symbolik der Kirche die Sinnlosigkeit der Kriegszerstörung auf, fehlen im Gedicht „KIRCHE BEI SHMANY“ Hinweise auf Trost und Errettung. In dem wegen seiner Kleidung Gejagten vermischen sich hingegen Opfer und Täter. Angesichts dieser Unschärfe erstaunt es nicht, dass Bobrowski das Gedicht nicht veröffentlicht hat. Stattdessen griff er im Jahr 1962 im Gedicht „DIE EBENE BEI SHMANY“⁵⁶³ noch einmal auf die Erinnerungen an diesen Ort zurück.

DIE EBENE BEI SHMANY

Leere Himmel. Es ist
 aber gekommen ein Licht
 und geht auf den Feldern. Dein Mund
 spricht von der Röte – sie ging,
 eine Gestalt, auf dem Sand,
 ihren Schatten
 über sich, in der Luft.

Das nur eine einzige Versgruppe umfassende Gedicht zählt zu den kürzesten, die Bobrowski – abgesehen von den Xenien – je geschrieben hat. Es lässt sich als reines Naturgedicht interpretieren, in dessen Zentrum als meteorologisches

563 GW I, 164.

Phänomen eine natürliche Lichterscheinung steht. Andreas Degen erläutert an diesem Gedicht Bobrowskis eindringliche Darstellung von Landschaft:

Der Raum weitet sich, die Natur ist elementar und von zeichenhafter Bedeutung. Trotz ihrer Dunkelheit besticht die Sprache durch rhythmisch-klangmalerische Suggestivität.⁵⁶⁴

Ein Zusammenhang des Gedichts mit dem sechs Jahre zuvor entstandenen Gedicht KIRCHE BEI SHMANY ist nur durch den ähnlich klingenden Titel und den Wechsel vom Präsens ins Präteritum nach dem Gedankenstrich gegeben. Hingegen lassen sich Parallelen zur vierteiligen Ode „SCHMANY“ erkennen. Der Gedichtanfang „Leere Himmel“ scheint auch auf eine innere Leere des Sprechers und die der Kriegssituation innewohnende Sinnlosigkeit zu verweisen. Der aus nur zwei Wörtern bestehende erste Satz kann also als äußerste Verkürzung für all das, was Bobrowski in der Ode „SCHMANY“ an angetroffener Zerstörung und innerer Verzweiflung eines lyrischen Du beschrieben hat, interpretiert werden.

In dieser hoffnungslosen und sinnentleerten Kriegssituation folgt das Wort „aber“, das dem Kommen eines Lichts gilt. Anders als in der Ode verspricht dieses indes keine Erlösung im Sinne der christlichen Glaubenslehre, vielmehr zeugt es durch sein Umhergehen vom Gedenken an das Grauen, den Tod und die Zerstörung. Eine Kirche wird in diesem Gedicht nicht mehr erwähnt,⁵⁶⁵ und von dem Vergleich des Turms mit einer Kerze scheint lediglich das Licht übrig geblieben zu sein. Schon die Ode handelt nicht von der architektonischen Bedeutung der Kirche, sondern fokussiert sich ausschließlich auf deren Symbolgehalt. Aber während die Ode vom Konkreten der Architektur zur symbolischen Bedeutung, die dem Bauwerk zugrunde liegt, übergeht, beschreitet das Gedicht „DIE EBENE BEI SHMANY“ den umgekehrten Weg: Es geht vom Symbolhaften des Lichts aus, das Gestalt annimmt, wobei die beiden benachbarten Nomen „Mund“ und „Röte“ auf das Leben verweisen.

Das Gedicht, welches nach Bobrowskis Tod im Band „Wetterzeichen“ publiziert worden ist, handelt somit nicht wie die Ode von christlicher Erlösung, sondern von einer Hoffnung, die mit dem Gedenken verbunden ist. Die notwendige Erinnerung an das Geschehene ist aber vom Schmerz und einer tiefen inneren Erschütterung des Sprechers durchzogen.

564 Degen (2006), 384.

565 Vom Bild des beschädigten Gotteshauses, das seine eigene Kuppel himmelwärts hebt, hat Bobrowski allenfalls das Symbolhafte der Geste übernommen.

4.1.3 Nowgorod und die Sophienkathedrale

Die nordrussische Stadt Weliki Nowgorod, die am Wolchow nördlich des Ilmensees liegt, weist eine weit zurückreichende Geschichte und einen hoch bedeutenden Baubestand auf. Bobrowski hat die Stadt mindestens zweimal, 1941 und 1943, im Zusammenhang mit Sondereinsätzen aufgesucht. Das Erlebnis der umkämpften und später kriegsversehrten Stadt Nowgorod prägte ihn nachhaltig und regte ihn, ausgehend von zwei Odenzyklen, die noch im Krieg entstanden sind, über einen langen Zeitraum hin zu einer Reihe von Gedichten an.⁵⁶⁶ Keiner anderen Stadt hat Bobrowski so viele Gedichte gewidmet.

Untrennbar mit Nowgorod verbunden ist die 1050 erbaute orthodoxe Sophienkathedrale, eines der bedeutendsten Bauwerke der Ostkirche. Die dritte und letzte Strophe der Ode „Anruf“⁵⁶⁷ aus dem Zyklus „NOWGOROD 1943“ nimmt Bezug auf die fünf Kuppeln des zertretenen Sakralbaus.

Noch stehen Türme, die ihrer Kuppeln Last,
zerbrochenen Kronen gleich, aus der Trümmer Leid
aufheben, doch es fügt der Himmel
nur das zertretene Bild zusammen.

566 Chronik, 19–22. Bobrowski schrieb nicht nur Gedichte über den Kreml mit der Sophienkathedrale und das zerstörte Stadtgefüge der Handelsseite, sondern auch über das außerhalb der Stadt am Wolchow gelegene Jurjewkloster (KLOSTER BEI NOWGOROD, GW I, 134 und GW II, 226) sowie über die vollständig mit Fresken ausgemalte Mariä-Erscheinungskathedrale aus dem 17. Jahrhundert mit einer die ganze Rückwand füllenden Darstellung des Jüngsten Gerichts (Klosterkirche, GW II 50). Eine eindeutige Zuordnung des Gedichts *Klosterkirche*, GW I, 222 f. ist hingegen nicht möglich. Die von Bobrowski erwähnten fünf Kuppeln können sich auf die Sophienkathedrale, aber auch die Mariä-Erscheinungskathedrale beziehen. Die Georgskathedrale des Jurjewklosters, die ebenfalls in Frage käme, besitzt zwar drei schöne, gleich gestaltete Apsiden, hat aber insgesamt nur drei Kuppeln.

567 GW I, 222.



Abb. 25: Kreml von Weliki Nowgorod mit Sophienkathedrale und dem Glockenturm. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.

Die Ode benennt die teilweise zerstörte Kathedrale, namentlich deren Kuppelaufsätze, die mit zerbrochenen Kronen verglichen werden, wodurch die Tragik der Zerstörung noch gesteigert wird. Wenn der Himmel das zertretene Bild zusammenfügt, so ist dies zunächst wörtlich zu verstehen: Der Himmel als Hintergrund der beschädigten Kuppeln verbindet die erhalten gebliebenen Teile optisch zu einem Ganzen, doch wird dadurch die Zerstörung nicht behoben.⁵⁶⁸ Von der zentralen Kuppel bestand 1943, wie historische Fotografien belegen, nur noch das gespenstisch anmutende, tragende Gerüst, durch das hindurch der Himmel zu sehen war. 1941, als Bobrowski Nowgorod zum ersten Mal aufsuchte, war die Kuppel zwar bereits beschädigt, aber die Mehrzahl ihrer vergoldeten Bleche noch vorhanden.

568 Dazu Joachimsthaler (2001), 235.



Abb. 26: Historische Fotografie der Sophienkathedrale, 1941. Gebäude und Kuppeln sind teilweise beschädigt. Fotograf unbekannt.



Abb. 27: Historische Fotografie der Sophienkathedrale, 1943. Von der zentralen goldenen Kuppel ist nur das Traggerüst übriggeblieben. Fotograf unbekannt.

Gleichzeitig beinhaltet die Formulierung einen religiösen Aspekt, wobei im Akt göttlichen Zusammenfügens, dem Heilen des von Menschenhand Verdorbenen, wie in der Ode „SCHMANY“ Erlösung und Errettung in christlichem Sinne mitschwingen.

In der Ode „Abend“⁵⁶⁹ des gleichen Zyklus hat der Sprecher die Perspektive gewechselt und blickt vom Kreml hinunter auf die Viertel der gegenüberliegenden Flussseite, der Handelsseite, wo er im Trümmerfeld der Häuser erneut einen Turm und Reste von grünen Kirchendächern wahrnimmt.

Zerstörten Treppen gleichend das Ufer geht,
ein Trümmerfeld von Häusern, aufleuchtend weiß
und rötlich, stumm hinab. Ein Turm. Dort
grünlich ein Stück noch von Kirchendächern.

Das Partizip „zerstört“, das Nomen „Trümmerfeld“, aber auch das an Feuersbrünste erinnernde Aufleuchten prägen diese Zeilen und vermitteln zusammen mit der verkürzten Syntax die Trostlosigkeit einer in Trümmern liegenden Stadt. Ufer, Treppen und Trümmerfeld betonen die Horizontale und erhöhen durch die Schichtung des ruinösen Baubestandes den Eindruck vollständiger Zerstörung. Das Bild ist indessen nicht starr, sondern mit einer Abwärtsbewegung verbunden. In diesem Hinabgehen, aber auch in der Stummheit, ist zu erkennen, dass das Zerstörte dem Vergessen preisgegeben ist. Einzig die Vertikalität des Turms hält als ein Zeichen des Erinnerns und des Lebens dagegen und durchbricht das Bild der Verwüstung, während die grüne Farbe des Kirchendachs als Hinweis auf Hoffnung gedeutet werden kann. Das Nomen „Turm“ wird lediglich von einem unbestimmten Artikel begleitet, es steht sonst völlig alleine. Der auf die kürzest mögliche Form reduzierte Satz hat weder Adjektiv noch Verb. Der Turm wird so zum Archetyp eines noch aufrechtstehenden architektonischen Zeugens und damit zu einem Erinnerungsort inmitten des Grauens und der Zerstörung.

Das chronologisch aufgebaute Gedicht „Nowgorod“⁵⁷⁰ aus dem im September 1956 entstandenen Gedichtzyklus „STÄDTE 1941“ thematisiert die Zerstörung der Stadt Ende August 1941.

569 GW I, 223.

570 GW II, 297 / 298.

Nowgorod

- Mauern,
schwer,
vor dem Schritt dir.
Stille. Im Dunkel Getürm.
- 5 Und der Berg. Die Dächer
über dem Fluß. Der Wasser
Laut. Im Ufergewölk.
Ach, der Bläue tönender
Streif. Bald trägt ihn ein Vogel
- 10 über den See.
- Weißer Stadt
vor dem milden
Morgen des Unheils! Geschrei
tritt in die Türen, Feuer
- 15 schlägt an die Wände, die Sperber
jagen den Schwalben ihr Herz ab,
jagen im Rauch.
- Und dein Schweigen,
ein Stein,
- 20 steht an den Himmel, schweigende
Stadt. Da legen die Räuber
um eine Beute die Hände
fröstelnd. Flüchtlings Licht,
einer entzündets, sie zeigen
- 25 wirr
zum Turm auf, dem breiten
goldenen Dach.

- Nebel werden den Tag
verhüllen. Und Salzschein, der Jahre
30 Bitternis. Über dem See
einmal
vom Rand auf
schießen die Schwalben, mit blitzenden
Stimmen fallen sie ein im geborstenen
35 Turm. Der Räuber geweitete
Augen halten das Licht nicht,
den Schrei, im Helmrand der Schatten
drückt ihre Schläfen ein.

Das „Getürm“ in der ersten Versgruppe bezieht sich nicht allein auf die Tamboure und Kuppeln der Sophienkathedrale, sondern schließt auch die Türme der Stadtbefestigung, die im Dunkel der Nacht liegen, mit ein. Ein milder Morgen kündigt sich mit einem blauen Streifen im Osten über dem Ilmensee an, wobei der Ausruf „Ach“ bereits auf die nachfolgende Zerstörung der Stadt verweist. Sperber und Schwalben in der zweiten Versgruppe stehen für Täter und Opfer bei dem Luftangriff, Rauch und Feuer zeugen von Bränden, Geschrei begleitet das Unheil.

In der dritten Versgruppe wird auf einen Turm verwiesen, konkret auf den zentralen Tambour der Kathedrale mit dem breit ausladenden goldenen Kuppeldach. Die Wehrmachtssoldaten werden für einmal nicht als Mörder, sondern als Räuber bezeichnet, was im Zusammenhang mit Plünderungen und der Raubgutthematik bemerkenswert erscheint. Da das Gedicht erst fünfzehn Jahre nach den Ereignissen geschrieben worden ist, bleibt es allerdings offen, ob es sich auf eine konkrete Erinnerung des Dichters an die Kriegszeit stützt oder ob Bobrowski erst im Nachhinein – bei der Antifa-Schulung oder sogar erst nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft – für diesen Aspekt des Kriegs sensibilisiert worden ist.

Es gibt zwar Indizien, aber es lässt sich nicht belegen, dass Bobrowski als Wehrmachtangehöriger während des Kriegs mit der Raubgutthematik in Kontakt gekommen ist.⁵⁷¹ Ein konkreter Hinweis, dass er entsprechende

571 Im Brief an den Vater vom 9. Dezember 1943 berichtet Bobrowski von einem großräumigen Sondereinsatz, zu dem er mit andern „Spezialisten“ abkommandiert worden sei (Briefe I, 76 / 77). Worin seine Fachkompetenz bestand und welche Aufgaben der zeitlich beschränkt im Einsatz stehenden Einheit, der er angehörte, oblagen, verraten seine Briefe indessen nicht. Als angehender Kunsthistoriker könnte er mit der Aufgabe betraut worden sein, bedeutendes Kulturgut zu bezeichnen. Auch über die Sondereinsätze in Nowgorod 1941 und 1943 ist nichts Näheres bekannt.

Übergriffe während des Frankreichfeldzugs selbst miterlebt haben könnte, findet sich in der Erzählung „DUNKEL UND EIN WENIG LICHT“;⁵⁷² in der das Thema des Diebstahls von Kulturgut im Krieg zur persönlichen Bereicherung am Rand gestreift wird, indem Bobrowski einen ehemaligen Wehrmachtssoldaten, der sich ganz offenbar keiner Schuld bewusst ist, die folgende Aussage machen lässt:

Ich habe übrigens einen ähnlichen Verlust erlitten, 44 verbrannte meine Briefmarkensammlung. Ich habe mich ihrer nur kurz erfreuen können, nur im Urlaub. Das Album hatte ich aus dem Frankreichfeldzug, aber das erzähle ich vielleicht besser ausführlich. Wir stießen da beim Vormarsch auf eine Gruppe Zivilisten, Flüchtlinge, meist alte Leute. Hockten am Straßenrand. Wir hatten es eilig, aber ich entdeckte unter ihnen einen Mann, er saß an einen Baum gelehnt, ein dickes Album auf den Knien. Ich verstand damals nicht viel von Briefmarken, aber soviel sah ich doch, daß es sich um eine wertvolle Sammlung handelte. Ich habe sie später schätzen lassen, meine Annahme hat sich bestätigt. Der Mann hätte das Album sowieso nicht gerettet, ich habe ihm das erklären wollen, er hat mich wohl nicht verstanden.

Auch in der Ode „*Ikone*“⁵⁷³ des Zyklus „NOWGOROD 1941“ findet sich ein Hinweis auf die Beschäftigung mit Kulturgut, wobei es offenbleibt, ob sich diese auf private Aktivitäten oder einen militärischen Auftrag bezieht. Denkbar ist auch, dass das lyrische Ich in keinem Zusammenhang mit der deutschen Wehrmacht steht.

Ikone

Ihr Tafeln, die zusammen ich getan
aus vielen Stücken scheu, ihr blickt mich an,
als müßtet ihr mit euern Feuerblicken
mich nun zusammentun aus vielen Stücken.

In der letzten Versgruppe erfährt das Gedicht „*Nowgorod*“ eine zeitliche Dehnung, aus einem nebligen Tag werden Jahre der Bitternis, und schließlich kehren die Schwalben zurück, fallen in den geborstenen Turm ein und besiegen

572 GW IV, 118–126, in Zusammenhang mit Kulturraub 122. Das Briefmarkenalbum bildet eine Graphiksammlung en miniature und steht damit für eine Kunstsammlung schlechthin.

573 GW II, 49.

die Räuber. Nicht mehr der Himmel fügt das zertretene Bild der Kathedrale zusammen, das in der Ode präsenste Numinose ist der militärischen Intervention der Rückeroberung gewichen: Die Rettung des Bauwerks ist nur durch den Tod und das Vertreiben des Aggressors möglich, womit sich der Schluss des Gedichts inhaltlich jenem des Gedichts „KIRCHE BEI SHMANY (*Nordrussland 1943*)“ annähert.

Das Gedicht „*Nowgorod*“ aus dem Gedichtzyklus „STÄDTE 1941“ ist erst mit dem Nachlass publiziert worden, Bobrowski hat es für seine Gedichtbände nicht vorgesehen. Stattdessen ist das 1955 entstandene und 1960 überarbeitete Gedicht „KATHEDRALE 1941“⁵⁷⁴ in den Gedichtband „Schattenland Ströme“ aufgenommen worden.⁵⁷⁵ Während in der von Bobrowski verworfenen Urfassung noch Wälle, Mauern und weiße Türme, also architektonische Elemente, die sich auf den Kreml beziehen, erwähnt werden, verzichtet der Dichter in der publizierten Fassung völlig auf deren Nennung.

KATHEDRALE 1941

- Die wir sahn
über dem Winterstrom,
über der Wasser reißender
Schwärze, Sophia, klingendes
5 Herz der verdüsterten Nowgorod.
- Finster wars schon voreinst.
Doch mit schäumenden, heitren
Delphinen vorübergezogen
kam die Zeit, Fruchtgärten
10 brannten die Wange dir, oft
hinter den Zäunen hielten
Pilger nassen Gesichts
in deiner Kuppeln goldnem Geschrei.
- Und deine Nacht, die Mondschlucht,
15 tödlich blaß, es erglänzte
der halkyonische Vogel
im Eisenist.

574 GW I, 130 / 131.

575 GW V, 131–134.

Rauch hat dir die Wände
geschwärzt, deine Türen zerbrach
20 Feuer, wie wird sein
das Licht deinen Fensterhöhlen?
Alles an unsrem Leben
wars getan, der Schrei
wie das Schweigen, wir sahn
25 steigen über die Ebene,
weiß, dein Gesicht.

Damals
in den Mooren,
draußen, ging auf
30 der Zorn.
Zorn, eine schwere Saat.
Wie will ich rufen
einmal
das Aug mir noch
35 hell?

Das Motiv des Turms als architektonischem Zeuge des Grauens und der Zerstörung, aber auch als Metapher für das Leben, entfällt vollständig. Diese Funktion übernimmt nun die beschädigte und brandgeschwärzte Kathedrale als Ganzes, als Herz der verwüsteten Stadt, in dem noch Leben pulsiert. Und in der Aufwärtsbewegung, im Aufsteigen über die Ebene, im weißen Gesicht des Kirchenbaus klingt, die Vertikale betonend, Bobrowskis großes Thema des Gedenkens an.⁵⁷⁶

Den finsternen Zeilen am Gedichtanfang folgen in der zweiten Versgruppe Verweise auf die wechselvolle Geschichte der Handelsstadt. Dann, in der kurzen dritten Versgruppe, wechseln Ort und Tageszeit abrupt. Bobrowski entwirft eine winterliche Naturlandschaft als Nachtstück, in welcher der halkyonische Vogel, also der Eisvogel, in seinem Nest aufglänzt. Daraufhin kehrt das Gedicht in der vierten Versgruppe zurück zur Kathedrale, die nun als lyrisches Du angerufen wird. Diese Personifikation erfährt eine Vertiefung, indem Schreien und Schweigen der Kathedrale Teil des Lebens eines lyrischen Wir wird.

Deutlicher als in allen andern Gedichten zu Nowgorod werden in der letzten Versgruppe die Auswirkungen der Kriegserlebnisse erkennbar: Das da-

576 Nach Jenny Salkova vermittelt das Gedicht „pathetisch ein düsteres, schwermütiges Bild der zertretenen russischen Kathedrale und die Atmosphäre eines Unheils“. Es sei Anklage und Mahnung und wirke wie ein Requiem. Salkova (2004), 83.

mals im Zorn entbrannte lyrische Ich wird sich nach dem Aufgehen der Saat – wenn auch nur als zögerliche Frage formuliert – der Unmöglichkeit bewusst, sich dem Erlebten, dem mit eigenem Augen Gesehenen, zu entziehen. Alles Beschönigende, das sich in den Oden noch findet, hat nun keinen Platz mehr; eine Erlösung im christlichen Sinne ist nicht möglich, es bleibt als Hoffnung nur das immerwährende Gedenken.

Das Gedicht „KATHEDRALE 1941“ ist das letzte, das Bobrowski im Zusammenhang mit den Erinnerungen an die Kriegserlebnisse bei seinen Einsätzen in Nowgorod geschrieben hat. – Wohl hat er zwei Jahre später, im November 1961, das Gedicht „NOWGOROD (Ankunft der Heiligen)“⁵⁷⁷ verfasst, doch bezieht sich dieses nicht mehr auf den Krieg, sondern auf Gründungslegenden und Ikonen.

4.1.4 Der Kreml von Weliki Nowgorod

Der Kreml von Weliki Nowgorod, schon früh verbunden durch eine Brücke mit der Handelsseite, gilt als ältester Teil der Stadt und geht auf das Jahr 1044 zurück. Die Zitadelle wurde ursprünglich von einer hölzernen Verteidigungsanlage umgeben; die heutige, knapp eineinhalb Kilometer lange Ziegelmauer mit einem Wehgang und die mächtigen Türme, die Mehrzahl von ihnen über rechteckigem Grundriss, stammen im Kern vom Ende des 13. und dem Beginn des 14. Jahrhunderts, wurden in der Folge aber immer wieder ausgebaut und ausgebessert. Der bedeutendste Bau innerhalb der Mauern ist die russisch-orthodoxe Sophienkathedrale mit ihren fünf das Stadtbild prägenden Kuppeln. Der Kreml erhebt sich auf einem rund zehn Meter hohen Hügel von ovaler Form, der zum Wolchow hin leicht eingebuchtet ist. Dieses Charakteristikum hat Bobrowski 1959 im Gedicht „ÜBER DEM STROM“⁵⁷⁸ thematisiert, dessen dritte Strophe sich auf den Nowgoroder Kreml bezieht:

Aber die Stadt
kommt, auf die Ufer gebogen
weiß, erschallend von Türmen,
Mauern im Krähenschatten
gegen den Abend, dem Gold
über den Firsten, die Stadt,
leise vom Lärm ihrer Kindheit,
den wehenden Frösten, dem Alter,
draußen dem Schnee.

577 GW I, 158/159.

578 GW I, 127/128.



Abb. 28: Der Kreml über dem Ufer des Wolchow. Der Mauerverlauf ist nicht gerade, sondern folgt der Topografie. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.

Bobrowski hat dem Kreml in den beiden während des Kriegs entstandenen Odenzyklen „NOWGOROD 1941“⁵⁷⁹ und „NOWGOROD 1943“⁵⁸⁰ je eine eigene, dreistrophige Ode gewidmet. Jene von 1941 benennt zunächst die topografische Situation, die Sichtbezüge des mit einem Mauerkranz umgebenen Burghügels sowie der weithin sichtbaren goldenen Kuppel der Sophienkathedrale zum Wolchow und dem Ilmensee. Der Begriff „unzerstörbar“ im ersten Vers scheint auf die lange und wechselvolle Geschichte der Stadt zu verweisen, die sich von ihren Schicksalsschlägen immer wieder zu erholen vermocht hat.

Hoch, unzerstörbar steht der Berg ob dem Fluß, -
den treibt mit trägen Wellen der See hinaus
wie blicklos aus dem Kreis des goldnen
Turmdaches dort und der Mauerkränze.

Die zweite Strophe mutet zunächst wie ein Exkurs an: Es ist von einem Blinden die Rede, der, ohne dies wahrzunehmen, im Schatten des Kremles weilt, und einem Tauben, der die hundert Glocken der Kirchen nicht zu hören vermag, die

579 GW II, 49–51.

580 GW I, 222/223 und GW II, 53.

einst, und damit gleitet das Gedicht ins Präteritum, in der Ferne die Gläubigen zum Gebet riefen. Indem den beiden je ein Fernsinn fehlt, wird erst die weltliche und die kirchliche Macht deutlich, welche die repräsentative Gesamtanlage des Kremls wirkungsvoll zu repräsentieren vermocht hat. Gleichzeitig dürfte die Strophe auf historische Ereignisse und Legenden verweisen, die sich um die Stadtgeschichte ranken.⁵⁸¹

Nicht spürt der Blinde, wie ihn der Schatten trifft
der Mächtigen, der Taube hört nicht den Ton
der hundert Glocken, die Gebete
einmal bereiteten allen Fernen.

Erst die dritte Strophe spielt auf die damals aktuelle Kriegssituation an: Anstelle der Glocken, die schweigen, ist von der umkämpften Handelsseite her Kanonendonner zu hören und der nächtliche Feuerschein von Bränden erinnert an das Licht von Lampen. Wiederum werden also Wahrnehmungen der Fernsinne benannt, die nun im Kontrast zu jenen in Friedenszeiten stehen.

[...] Erz'ner Ruf
dröhnt drüben her vom anderen Ufer. Nachts
steht Feuerschein wie die vergess'nen
Lampen des Friedens weit in den Lüften.

Die Ode „*Kreml*“ von 1943 hat mit jener, die zwei Jahre zuvor entstanden ist, nur wenig gemeinsam. Die vollständige Neufassung verrät die veränderte Kriegssituation, denn in jenem Jahr sind – wie historische Fotografien belegen – die Bauten des Kremls mitsamt der Sophienkathedrale wesentlich stärker beschädigt als noch 1941. Die weitgehende Zerstörung des Kremls und seiner Bauwerke, der Tod, den die Verwüstung mit sich brachte, sind zur zentralen Thematik der drei Strophen geworden. Das unheilvolle Schicksal der Zitadelle steht in der Jahrhunderte alten, geschichtlichen Tradition von Krieg, Tod und Zerstörung in dieser Stadt.

Kein Weg des Todes, den du geschritten nicht,
Vernichtung keine, die dir vorüberging,

581 Dazu Wilhelm Müller (1843), insbesondere 114 ff. Das Buch zur Geschichte Groß-Nowgorods findet sich in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek nicht, doch kann nicht ausgeschlossen werden, dass er es angesichts seines kulturhistorischen Interesses im Zusammenhang mit seinem Aufenthalt als Wehrmachtssoldat am Ilmensee gelesen hat oder detaillierte Kenntnisse der Stadtgeschichte aus anderen Quellen hatte.

und was noch stirbt an deinem Leibe,
sinkt nur dem Anderen nach und lautlos.

Dieser Erkenntnis folgt ein „Doch“, mit dem die zweite Strophe anhebt: Nicht Unzerstörbarkeit wie in der Ode von 1941, sondern Unsterblichkeit, eine Eigenschaft, die einzig Göttern und Göttlichem zusteht, wird dem Kreml attestiert. Unsterblichkeit ist nicht an materielle Aspekte gebunden, auch aus der Zerstörung heraus, aus einem Mauerstück, das erhalten geblieben ist, kann das Ganze wieder entstehen.

Doch wer die tausend Tode wie du empfing
und nicht in Klag auftönt aus geborstnem Mund,
der kann nicht sterblich sein, der hält noch
in einem Mauerstück hoch das Große.

Die dritte und letzte Strophe wendet sich der stark beschädigten Sophienkathedrale zu, die ohne Kuppeldächer und Kreuze – und damit knüpft die Ode an jene von 1941 an – noch immer dem Wolchow nachblickt. Doch dieser Bau, so wird im Konjunktiv gewissagt, könnte nach dem Ende des Krieges wieder entstehen. Die beiden Verben „übersteigen“ und „sinken“ verdeutlichen eine gegenläufige Aufwärts- und Abwärtsbewegung als Symbol für das neu erblühende Leben, das vom Ende des Kriegs und der Okkupation abhängig ist. Diese Konklusion mag für eine Publikation in der Nazizeit und mitten im Krieg heikel gewesen sein, jedenfalls ist diese Ode als einzige aus dem Zyklus herausgenommen und nicht in der Zeitschrift „DAS INNERE REICH“ publiziert worden.⁵⁸²

Der Dächer und der Kreuze beraubt, noch blickt
der Kirchenbau dem niederen Flusse nach
und überstiege doch die alten
Mauern, wenn einmal das Schweigen sänke.

Bobrowski hat im Übrigen Recht behalten, denn die Kuppeln der Kathedrale wurden nach dem Krieg repariert und der Sakralbau ist 1992 zusammen mit dem wiederhergestellten Mauerring des Kremles zur Welterbestätte erhoben worden.

582 Dazu GW V, 218–220.

4.1.5 Die Kirche von Pustoschka

Im Herbst 1943 hielt sich Bobrowski als Wehrmachtssoldat im Rahmen eines großräumigen Einsatzes eines Sonderstabs in der nordrussischen Stadt Pustoschka auf.⁵⁸³ Sie befindet sich in der Oblast Pskov, zählt rund 5'000 Einwohner und besteht auch heute noch mehrheitlich aus eingeschossigen Holzhäusern, zu denen kleine Äcker und Nutzgärten gehören. Das Gelände fällt zu einem See hin leicht ab. Auf der gegenüberliegenden, südlichen Seite des Sees steigt breit ein bewaldeter Hang auf, der durch seine Schattenlage meist dunkel erscheint. Leicht erhöht an einer Geländekante steht über der lockeren, historischen Bebauung die unlängst renovierte orthodoxe Kirche, ein schlichter, wohl in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts errichteter Bau mit einer zentralen hölzernen Kuppel. Der niedrige, gedungen wirkende Glockenturm mit großen stichbogigen Schallöffnungen wird von einer kleinen Kuppel mit spitzem Aufsatz bekrönt. Über diese ländliche Kleinstadt und die sie umgebende Landschaft hat Bobrowski im Krieg zwei Oden mit den Titeln „BEI PUSTOSCHKA“⁵⁸⁴ und „PUSTOSCHKA“⁵⁸⁵ geschrieben. Während die erste der beiden Oden den See, das schattige Steilufer im Süden, die Hügelzüge, welche die Stadt umgeben, und das Spiel der Wolken zum Thema hat, kreist die zweite um die topografische Lage der Stadt, die Struktur ihrer Bebauung mit hangparallelen Häuserzeilen, die herbstliche Verfärbung der Waldbäume sowie die ärmliche orthodoxe Kirche:

PUSTOSCHKA

Wie wenn sich auf verkrautetem Wasser nur
noch hier und da gering eine Well' anzeigt,
müh'n sich die niedern Häuserzeilen
Äckern vorbei und zum See hinunter.

Und drüben steigt das Ufer in Hügeln auf
aus Flächen, die der Wald in die Schwärze fing;
wenn nicht (wie heut) von Herbst ein Leuchten
manchmal im Dunkel wie Blumen blühte.

583 Chronik, 21. Welche Aufgaben dem Sonderstab oblagen, ist nicht bekannt. Bobrowski berichtet in einem Brief an Franz Anhuth vom 11. Oktober 1943 von P. (wohl Pskow) aus: „Wenn man in 4 Tagen viermal umzieht, oft über 200 Kilometer, so ist das für unsere Lebensgewohnheiten ziemlich viel.“ Briefe I, 70.

584 GW II, 54.

585 GW II, 54.

Am Berge ärmlich Kirche und Glockenstuhl.
Die Tür bewacht des Heil'gen verwittert Bild.
Und Dohlen hocken auf den morschen
Armen des Kreuzes noch lang. Die schreien.

Die erste der drei Odenstrophen vergleicht die Struktur der Stadtbebauung mit dem schwachen Wellengang auf dem verkrauteten See. Der Sprecher blickt von einem erhöhten Standort über den leicht abfallenden Hang hinab zum Ufer. Im Verb „mühen“ wird eine Personifizierung der Häuserzeilen manifest, gleichzeitig scheint in der Formulierung der damals wohl schlechte Zustand der hölzernen Bauten anzuklingen. Die zweite Odenstrophe hat das bewaldete, schattige Südufer und die herbstliche Buntfärbung der Blätter einzelner Bäume zum Thema, die aus der Distanz wie blühende Blumen leuchten.

Dann wendet sich der Sprecher in der dritten und letzten Strophe der orthodoxen Kirche der Stadt zu: Während der weiße Kirchenbau von Buregi vor Tod schweigt, verweist der Glockenstuhl des ärmlichen Gotteshauses von Pustoschka auf Geläute und damit auf Leben. Die Kirche am Berg ist mit beiden Fernsinnen erfahrbar, sie kann gesehen und gehört werden. Das verwitterte Bild und die morschen Arme des Turmkreuzes zeugen zwar von Alter und Alterung, es fehlen indes Hinweise auf eine gewaltsame Beschädigung. Nur selten mag Bobrowski als Wehrmachtssoldat im kriegsversehrten Russland Kirchen angetroffen haben, die von Zerstörung verschont geblieben sind.

Für das verwitterte⁵⁸⁶ Heiligenbild ist ein Außenstandort über der Eingangstür anzunehmen. Es entfaltet eine wundertätige Wirkung, indem es das Kirchenportal und mit ihm die Gläubigen beschützt; das Bild wacht darüber, dass die Tür nicht aufgebrochen wird und dass kein Ungebetener die Schwelle überschreitet.⁵⁸⁷ Eine Eigentümlichkeit dieser Odenstrophe besteht darin, dass der zweite Vers – ob von Bobrowski beabsichtigt oder nicht – auch völlig anders verstanden werden kann. Wird die Tür als Subjekt und das Bild als Objekt betrachtet, was grammatikalisch ebenfalls möglich ist, ja in Bezug auf die Satzkonstruktion sogar naheliegend erscheint, folgt daraus, dass die Tür das Bild bewacht. Damit dies überhaupt möglich wird, müsste das verwitterte Bild zuvor – sei es, um es vor weiterem Zerfall zu bewahren oder vor fremdem Zugriff zu schützen – ins Innere der Kirche versetzt worden sein. Es ist also letzt-

586 Das Partizip verweist auf einen durch Witterungsbedingungen verursachten Alterungsprozess und damit auf einen Außenstandort.

587 Da Bobrowski 1943 als Wehrmachtssoldat zusammen mit Kameraden seiner Einheit in dieser Kirche einem orthodoxen Gottesdienst beigewohnt hat, erhält der Aspekt des Wachens eine besondere Bedeutung, denn die deutschen Soldaten, die in die Kirche eintraten, kamen zwar als gläubige Christen und in friedlicher Absicht, doch sie waren Fremde und Angehörige einer Besatzungsarmee. Dazu GW V, 290.

lich nicht zu entscheiden, wer wen bewacht, und es besteht durchaus auch die Möglichkeit, dass Bobrowski durch die Formulierung bewusst beide Lesarten zulässt und damit sowohl der Tür als auch dem Bild eine Schutzfunktion zubilligt.

In Bobrowskis Oden, die während des Kriegs entstanden sind, finden oft Krähen Erwähnung, die Ruinen von Sakral- und Profanbauten bewohnen. Ihnen kommt eine allegorische Bedeutung zu, indem sie als Zeichen für Verderben, Tod und Zerstörung stehen. Im Gedicht über Pustoschka indessen hocken die kleineren Dohlen auf den Armen des hölzernen Turmkreuzes. Auch sie zählen zu den Rabenvögeln und sind daher mit einer negativen Symbolik behaftet. Vermutlich hängt ihre Erwähnung in der Ode mit dem Umstand zusammen, dass sie Bobrowski tatsächlich in Pustoschka gesehen hat.⁵⁸⁸

Die Kirche hat den Zweiten Weltkrieg weitgehend unbeschadet überstanden und ist inzwischen renoviert worden, so dass sie heute, obschon sie klein ist und hölzerne Kuppeln besitzt, nicht mehr ärmlich in Erscheinung tritt. Dass Bobrowski als Pars pro Toto nur den Glockenstuhl, nicht aber den Turm erwähnt, scheint damit zusammenzuhängen, dass der in den Dimensionen bescheiden wirkende Turm fast ausschließlich aus dem Glockengeschoss besteht.

4.1.6 Der Uhrturm von Guînes

Am 26. Mai 1940 nahm die deutsche Wehrmacht Calais ein. Im September und auch Anfang November hielt sich Bobrowski in der nordfranzösischen Kleinstadt Guînes im Departement Pas-de-Calais auf.⁵⁸⁹ Der Name der Stadt diente ihm als Titel für das 1953/1954 geschriebene Nachlassgedicht „GUINES SEPT. 1940“,⁵⁹⁰ das lediglich eine einzige Strophe mit insgesamt sieben Versen umfasst. Es gibt in Bobrowskis lyrischem Œuvre kein anderes Gedicht über die Kriegsjahre, in dem auch der Monat im Titel genannt wird. Diese Präzisierung scheint darauf zu verweisen, dass der Beginn des Zweiten Weltkriegs zu jenem Zeitpunkt genau ein Jahr zurückliegt.

588 In Rilkes frühem Gedichtzyklus „AUS DEM DREISSIGJÄHRIGEN KRIEGE, *Kohlenskizzen in Callots Manier*“ (Rilke, 2006, 50) enden alle vier Strophen des mit der Ordnungsnummer 6 versehenen Gedichts mit dem Hinweis auf schreiende Dohlen, allerdings im Präteritum, während Bobrowski als Augenzeuge das Präsens gewählt hat. Ob ein intertextueller Zusammenhang besteht, ist indessen unsicher.

589 Chronik, 19.

590 GW II, 235.

GUINES SEPT. 1940

Da ist ein Platz. Und Häuser stehen klein.
Und in der Mitte ist ein Mal gerichtet
aus schlichtem Stein. Verschlossene Türen, Fenster
voll Blindheit. Kahles Zweigwerk klirrt wie Rohr.
Und alles gleicht dem Himmel. Der ist weit
vor Herbst und wirren Winden. Unterm alten
wäscht jeder Regen neues Grau hervor.

Die bestimmende Farbe im Gedicht ist das wechselnde Grau des weiten Herbsthimmels. Verschlossene Türen und blinde Fenster erinnern an den Krieg, und das Fehlen jeglicher menschlichen Aktivität trägt zum tristen Eindruck einer verlassenen Stadt bei. Alliterationen und Binnenreim, aber auch die kargen, auf das Wesentliche der Situation reduzierten Verse drücken Einsamkeit, Ausgesetztsein und Verstörung aus, wobei Wetter und Zeit wie in der französischen Vokabel „temps“ eins geworden zu sein scheinen.

Der sich bis zum Horizont erstreckende Fernraum ist durch Regen und Gewölk nur eingeschränkt wahrnehmbar und suggeriert so eine unbestimmbare und scheinbar unbegrenzte Ausdehnung. Auch die Zeit wird durch die unablässigen Niederschläge und das wechselnde Grau der Wolkendecke gedehnt. Im Gedicht „GRIS NEZ“ nehmen Wolken und Nebelbänke in bedrohlicher Weise Gestalt an. Im Gedicht „GUINES SEPT. 1940“ besteht hingegen der Ausdruck der Ausweglosigkeit im Gestaltlosen und der tristen Abfolge der Wolkenschichten. Der Nahbereich wird durch die Architektur der Stadthäuser bestimmt. Die Nennung eines von kleinen Bauten umgebenen Platzes scheint zunächst in einem Widerspruch zu Wetter, wirren Winden und weitem Himmel zu stehen. Im Kern von Guines befinden sich zwei Plätze, die Place Foch, an der das Rathaus steht, und die Petite Place im Zentrum des mittelalterlichen Stadtkerns. Doch Bobrowski meint mit dem ersten Vers „Da ist ein Platz. Und Häuser stehen klein.“ nicht in erster Linie diese beiden kleinstädtischen, durch zwei- und dreigeschossige Häuser begrenzten Stadtplätze.

Am Rand der mittelalterlichen Altstadt erhebt sich ein im 10. Jahrhundert künstlich aufgeschütteter Erdhügel, an dessen Fuß, kreisförmig angeordnet, ein- und zweigeschossige Bauten stehen. Auf dieser sogenannten Motte stand im Hochmittelalter die hölzerne Burg der Grafen von Guines, einem lokalen Landadel. Später wurde die Anlage zu einer bewehrten, steinernen, heute nicht mehr erhaltenen Burg ausgebaut.⁵⁹¹ Seit 1763 steht in der Mitte des

591 Buy, Curveiller, Louf (2007), 28 ff.

von Strauchwerk umgebenen Plateaus ein runder, einst vollflächig verputzter und aus Backsteinen gemauerter Uhrturm als Wahrzeichen der Stadt.⁵⁹² Auf diesen exponierten Standort nimmt Bobrowskis Gedicht Bezug. Begrenzt wird der Platz nicht wie üblich von Hausfassaden, sondern vom Hang des Hügels. Es handelt sich also nicht um einen traditionellen Stadtplatz, sondern um die Negativform eines Platzes: Die Häuser stehen unten. Diese topografische und städtebauliche Besonderheit erwähnt Bobrowski indes ebenso wenig wie den Turm selbst. Er wählt stattdessen den Begriff „Mal“, der gemäß Duden „Erinnerungsmal“, „Denkmal“, „Ehrenmal“ oder „Monument“ bedeutet. Wichtig ist ihm also die Eigenschaft des Turms als Erinnerungsträger und nicht dessen Erscheinungsbild oder heutige Funktion als Uhrturm. Doch der Turm erinnert im Gedicht nicht nur an die mittelalterliche Stadtgeschichte, sondern vor allem an die Befindlichkeit Bobrowskis als Wehrmachtssoldat im Herbst 1940, an das damals aktuelle Kriegsgeschehen und an die zu jenem Zeitpunkt einjährige Dauer des Kriegs.

Von der Wind und Wetter ausgesetzten Motte eröffnet sich eine ausgezeichnete Aussicht auf die Stadt und ein weiter Blick auf die sie umgebende Landschaft. Auch der Kirchturm der katholischen Pfarrkirche als sakraler Gegenpol des Uhrturms ist von dem Plateau aus zu sehen. Die im Gedicht benannten „Fenster/voll Blindheit [...]“ sind als metaphorische Situationsbeschreibung zu verstehen und betonen das Abweisende, Intransparente, das die Fenster der unbewohnten oder unbewohnt wirkenden Altstadt Häuser ausstrahlen. Darüber hinaus könnte ihnen die konkrete Erinnerung an die sechs Blindfenster des Kirchturms zugrunde liegen.

Von Kriegsmüdigkeit als einer zentralen Thematik, die dem Gedicht „GUINES SEPT. 1940“ innezuwohnen scheint, kann allerdings in den Briefen, die Bobrowski während des Kriegs von Frankreich aus an seine Familie geschrieben hat, nicht die Rede sein. Vielmehr hält er am französischen Nationalfeiertag, dem 14. Juli 1940, in einem Brief an seine Eltern fest:

Mir gehts gut, ich hab einen Garten und ein Klavier. Das ist mehr als man vom schönsten Krieg verlangen kann.⁵⁹³

Dass er diese Textstelle nicht zynisch gemeint hat, belegt ein zehn Tage später am 24. Juli 1940 an Mutter und Schwester verfasster Brief, der zwar von der Sehnsucht, nach Hause zurückzukehren, handelt, allerdings erst nach dem Ende des Kriegs:

592 Nur sein niedriger Sockel besteht aus behauenen Kalksteinquadern.

593 Briefe I, 16.

Ich habe oft gedacht, wenn ich hier zuweilen und jetzt wieder wie ein halber Fürst lebte, daß ichs zu Hause in dieser Zeit nie so hätte können. Dennoch, weil hier der Krieg wieder einschloß, wünschte ich wohl in Deutschland zu sein, aber solange der Krieg währt, möcht ich schon dabei sein.⁵⁹⁴

Anders als später in Russland hat Bobrowski – soweit dies bekannt ist – während seines Aufenthalts in Frankreich als Soldat der deutschen Wehrmacht nur wenige Gedichte verfasst. Zu ihnen zählt eine Urfassung des Gedichts über Guînes, die 1940 entstanden ist:

Guînes.

Über die Abhängigkeit der Beurteilung von der
Dauer der Erfahrungen mit dem Gegenstande des
Urteils (am Beispiel einer nordfranzösischen Stadt).

Da ist ein Platz,
und Häuser stehen klein,
und in der Mitte ist
aus schlechtem Stein
ein Mal gerichtet,
Pfüthen sind, darin
Der graue Himmel grauer noch
Sich spiegelt.⁵⁹⁵

Der etwas umständliche Untertitel verweist zwar auf „die Abhängigkeit der Beurteilung von der Dauer der Erfahrungen mit dem Gegenstande“, doch fehlt den acht nachfolgenden Versen jeglicher Hinweis auf eine persönliche Betroffenheit über das Kriegsgeschehen. Einzig die Spiegelung des Graus des Himmels in den Wasserlachen der Pfüthen kann als Metapher für die Rezeption der Herbststimmung durch den Sprecher gedeutet werden, der den grauen Tag grauer als in Wirklichkeit wahrnimmt. Die zeitliche Dehnung indessen und die Trostlosigkeit, die von der Erfahrung des Regentags ausgeht, hat Bobrowski erst in der Fassung von 1953/1954 adäquat zu thematisieren vermocht.

594 Briefe I, 17.

595 Zitiert nach Briefe I, 25f. Ob sich die orthographischen Fehler (Fehlender Akzent im Titel, Großschreibungen an den Versanfängen) schon in Bobrowskis Originalmanuskript finden, wurde nicht geklärt.



Abb. 29: Guines, runder Uhrturm. Aufnahme von der Motte aus, Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.



Abb. 30: Der Uhrturm von Guines von der Petit Place aus gesehen, hohe Präsenz des vertikalen Elements in der Achse der Allee. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2015.



Abb. 31: Guines, Aussicht von der Motte auf die Stadt und die röm. kath. Pfarrkirche, deren Turm ein sakrales Gegenstück zum Uhrturm bildet. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2015.

4.2 Burgen des Deutschen Ritterordens

4.2.1 Abkehr von der Kriegsthematik

Mit dem Verlassen des Ilmensees und dem Beginn des Rückzugs der deutschen Wehrmacht endete jene literarisch fruchtbare Phase, während der Bobrowski Oden von hoher Intensität über nordrussische Landschaften und kriegszerstörte Städte geschrieben hat. Er verfasste in der Folge Gedichte, die er später in zwei Reinschriftsammlungen mit den Titeln „Zeit aus Schweigen (Kurland 1944)“ und „Heimatlieder 1945–1948“ zusammenstellte.⁵⁹⁶ Die erste Werkgruppe zählt insgesamt zwölf Gedichte, die mehrheitlich 1944 in der lettischen Stadt Kandava oder deren Umfeld geschrieben worden sind.⁵⁹⁷ Sie haben baltische Landschaftsthemen zum Inhalt und sind meist noch als Oden verfasst worden, doch der Krieg als Thema scheint in ihnen nicht mehr auf. Den Naturzeichen fehlt zudem ein auf geschichtliches Unrecht und Verschuldung hindeutender Aspekt des Bedrohlichen, der spätere Gedichte ganz wesentlich auszeichnet. Die in Bezug auf Inhalt und Form weiter gefasste Werkgruppe der anschließend in Kriegsgefangenschaft entstandenen „HEIMATLIEDER“⁵⁹⁸ umfasst insgesamt 37 Titel, unter ihnen mehrere Gedichtzyklen. Der Überschrift dieses Kompendiums entsprechend handeln einige von ihnen – so die Gedichte „HEIMATLIED“⁵⁹⁹, „DIE VATERSTADT“⁶⁰⁰ oder „DER MALER KESSLER“⁶⁰¹ – von Bobrowskis ostpreußischer Heimat, konkret von der Stadt Tilsit und dem Memelgebiet, daneben finden sich aber auch Gedichte, die sich auf die Kriegsgefangenschaft beziehen, an Bobrowskis Ehefrau Johanna gerichtet sind oder die im Zusammenhang mit dem Engagement in der Kulturbrigade stehen dürften.

In Bobrowskis Lyrik ab 1944 ist grundsätzlich eine Rückwendung zum trauten Landschaftsbild, das jegliche außerästhetische Wirklichkeit ausblendet, festzustellen. Insbesondere in den „HEIMATLIEDERN“ wird ein traditioneller Ton angeschlagen, und die Gedichte kreisen um Erinnerungen an die Stadt Tilsit, ohne dass ein einziges Mal die bange Frage aufscheinen würde, ob all das, was benannt und beschworen wird, auch wirklich noch Bestand hat. Es ist, als hätte

596 GW II, 62–72 und 74–149.

597 Einzig die beiden Gedichte „DIE LICHTUNG“ (GW II, 62) und „DIE MEMEL“ (GW II, 62) könnten schon 1943 entstanden sein.

598 GW II, 73–162.

599 GW II, 74.

600 GW II, 81–83.

601 Das Gedicht bezieht sich auf den 1799 in Königsberg geborenen Landschafts- und Porträtmaler Christian Friedrich Kessler. Er besuchte von 1822 bis 1824 die Berliner Akademie und wirkte ab 1824 als Zeichenlehrer am Gymnasium in Tilsit, wo er 1854 verstarb. Dazu Tieme / Becker (1992), Bd. 20, 211.

der Dichter wider besseren Wissens verdrängt, dass Krieg Tod und Zerstörung bedeutet.⁶⁰² Mehrere Aspekte mögen für die Abkehr von der am Ilmensee neu gefundenen Sprache ausschlaggebend gewesen sein. Zunächst dürfte die physische Annäherung an die Heimat, verbunden mit einem Auflodern des Gefühls der Sehnsucht, eine entscheidende Rolle für die Änderung in Bobrowskis lyrischem Verständnis gespielt haben. Begünstigt wurde der verklärte Blick auf Baltikum und Ostpreußen wohl auch durch die Lektüre von Ina Seidels in der Zeit des Nationalsozialismus äußerst beliebten Roman „Brömseshof“, den Bobrowski 1944 las.⁶⁰³ Die dort beschriebene Verwurzelung der Protagonisten in der heimatlichen Erde hat offensichtlich auch bei Bobrowski Spuren hinterlassen. Die Schlüsselstelle, in der Mensch und Boden zu verschmelzen scheinen, lautet bei Seidel:

Wie das sonderbar ist, nicht zu wissen, wo du selbst aufhörst und die Erde anfängt, – es ist nicht zu sagen ...⁶⁰⁴

Auch wenn der Roman nicht in Ostpreußen spielt, dürften diese Worte bei Bobrowski Erinnerungen an das Memelgebiet, wo das Einssein der ländlichen Bevölkerung mit der Erde auf vorchristliche Traditionen zurückgeht, geweckt haben. Wie nachhaltig die Textstelle auf ihn gewirkt haben muss, wird in der viele Jahre später verfassten Erzählung „DAS KÄUZCHEN“⁶⁰⁵ deutlich, die von der lebenslangen Bindung an die verlorene Heimat handelt. In ihr nimmt der in Ostberlin lebende Dichter die Thematik der Verbundenheit mit dem heimatlichen Boden auf, wenngleich in leicht veränderter Weise, bezogen auf die unscharfen Grenzen zwischen Weg und Wiese:

Ein eingefahrener Sandweg. Ohne Gräben. Wie breit ist er, kann man das sagen? Er geht über in die Wiese. Oder die Wiese hört auf. Oder geht über in einen Weg. Wie ist das genau? Es gibt keine Grenze. Der Weg ist nicht zuende. Und die Wiese fängt nicht an. Das ist nicht ausdrückbar. Und ist der Ort, wo wir leben.

Kurland, wo Bobrowski die letzten Kriegsmonate eingekesselt von den Truppen der Roten Armee zugebracht hat, dürfte zudem Erinnerungen an die Lyrik von

602 Joachimsthaler vermutet, dass Bobrowski damals dem Dilemma, welches sich „unter dem Druck der Kriegserfahrungen“ seinen „ästhetisch-weltanschaulichen“ Bestrebungen immer drängender entgegenstellte, nicht gewachsen war. Joachimsthaler (2001), 238.

603 Chronik 24.

604 Seidel (1927), 166.

605 GW IV, 77/78.

Agnes Miegel geweckt haben.⁶⁰⁶ Diese ostpreußische Dichterin, deren baladenhafte Werke vielfach um Landschaft und Geschichte der ehemaligen Herrschaftsgebiete des Deutschen Ordens in Osteuropa kreisen, hat Bobrowski in seiner Jugend sehr geschätzt. In den tagebuchartigen Eintragungen über eine Fahrradfahrt an Pfingsten 1936 zum Kurischen Haff berichtet er von der Lektüre des Gedichts „Heinrich von Plauen“, und er rückt die ersten Verse dieser Ballade über den bekannten Hochmeister des Deutschen Ordens gleich in seine Reisebeschreibungen ein:

Grau und schlaff
Dehnt sich das Haff.
Auf der Straße von Bischofshausen
Müssen noch Linden in Blüte stehn:
Ich spüre den Duft im wandernden Wehn.⁶⁰⁷

In Miegels Gedicht wird Heinrich von Plauen, der in Lochstädt in seinem Todesjahr 1429 auf sein bewegtes Leben zurückblickt, positiv gedeutet. Diese Wertung scheint Bobrowski damals nicht in Frage gestellt zu haben. Auch wenn er sich schon als Gymnasiast der Gewalt und des Unrechts, mit denen die Deutschen Ritter über die einheimische Bevölkerung der Pruzzen herrschten, bewusst gewesen sein mag, dauerte es viele Jahre, bis dieser wichtige Aspekt der Geschichte des untergegangenen Volks Eingang in seine Lyrik gefunden hat.

Schließlich ist auch zu berücksichtigen, dass die Erschütterung über die grenzenlose Zerstörung und den millionenfachen Tod in den in Russland verfassten Oden absolut ist. Dies wird im Odenzyklus „SCHMANY“⁶⁰⁸ deutlich, wo der Sprecher kaum glauben kann, dass einst Leben in die zertretenen Städte und Dörfer zurückkehren wird. Doch könnte es sein, dass gerade diese nicht für möglich gehaltene Steigerung des Grauens auf dem Rückzug Tatsache geworden ist,⁶⁰⁹ dass Bobrowski als unmittelbar Betroffener miterlebt hat, wie in je-

606 In den „BEMERKUNGEN“ mit Bobrowskis Aphorismen steht zu Miegel: „Agnes Miegel ist eine große Dichterin. Nur daß sich bei ihr die Altjüngferlichkeit so aufdringlich zeigt, ist fatal.“ GW IV, 206.

607 Zitiert nach Miegel (2010), 22. Bei Bobrowski sind die Anfangsbuchstaben des zweiten, vierten und fünften Verses klein geschrieben, wie er dies später bei seinen eigenen Gedichten auch gehandhabt hat. Zudem hat er anstelle des Doppelpunktes am Ende des vierten Verses ein Komma gesetzt. Manuskript im Literaturarchiv in Marbach.

608 GW II, 55/56. Letzter Vers der neunten Odenstrophe.

609 In einer Berliner Kneipe hat Bobrowski offenbar in den späten Fünfzigerjahren seinem damaligen Freund Peter Jokostra von einer Begebenheit erzählt, die sich 1944 im Kurland zugetragen hat, ein Streit zwischen zwei Soldaten um einen Kochgeschirrdeckel. In verkürzter Form hat sie Bobrowski später in seine Erzählung „DUNKEL UND EIN WENIG LICHT“ aufgenommen, dort aber nach Coulogne bei Calais und ins Jahr 1940 verlegt. Doch nicht die Geschichte selbst, sondern die Begleitum-

dem Dorf, das die deutsche Wehrmacht zurückließ, Haus für Haus von Soldaten niedergebrannt wurde, um das Nachrücken der Roten Armee zu behindern.⁶¹⁰ Und letztlich ist zu beachten, dass Bobrowski trotz aller Propaganda nicht mehr an einen aus seiner Sicht erfolgreichen Kriegsausgang zu glauben wagte und damit sich und seine Familie in Gefahr wusste. In einem Brief aus dem lettischen Bad Ogre an seine Mentorin Ina Seidel vom 16. September 1944 stellte er ernüchtert fest:

Wir bleiben hier und sind unserer unbedingten Wichtigkeit von allerhöchster Stelle versichert, obwohl uns das nicht immer ganz ersichtlich erscheint, – aber was ist heut wohl nicht unbedingt wichtig?⁶¹¹

Obschon er sonst stets bemüht war, einen zuversichtlichen Ton anzuschlagen, wird im letzten Brief vor Kriegende, den er am 1. März 1945 aus Kandau an seine Mutter und seine Schwester Ursula geschrieben hat, seine Verzweiflung deutlich:

Bei uns hier in Kurland ist noch unverhältnismäßig ruhig, aber was soll das schon sein! Von Johanna fehlt noch immer jede Nachricht. Ich will nichts aufgeben, aber ich weiß oft nicht, wie ich's anders zwingen soll als mit Vergessen und künstlicher Bemühung um andere und gleichgültige Dinge. An etwas Anderes können auch jetzt meine künstlerischen Neigungen nicht anreichen.⁶¹²

Es ist durchaus nachvollziehbar, dass Bobrowski in jenen Monaten Gedichte verfasst hat, in denen er Distanz zu den belastenden Kriegserlebnissen, der Bedrohung seiner Familie und der völlig unsicheren persönlichen Zukunft zu gewinnen suchte, indem er sich in ästhetisierender Überhöhung Themen aus seiner Heimat zuwandte und sich an die erste Begegnung mit der Stadt Kandau auf dem Vormarsch erinnerte.

stände lassen deutlich werden, in welcher bedrohlicher und verzweifelter Lage sich die verfolgten deutschen Truppen in Kurland damals befanden, die ihrerseits, wo immer sie hinkamen, Gräueltaten begingen und alles zerstörten, um den Vormarsch der Roten Armee zu verzögern. Auch wenn im Detail Zweifel am Wahrheitsgehalt von Jokostras Darstellung angebracht sind, scheint sich, wie die Erzählung „DUNKEL UND EIN WENIG LICHT“ belegt, die Geschichte im Grundsatz so zugetragen zu haben. In keiner Phase des Krieges dürfte Bobrowski so unmittelbar von den Kriegshandlungen betroffen gewesen sein wie in den Tagen des fluchtartigen Rückzugs. Dazu Jokostra (1967), 126.

610 Dazu auch Eickenroth (2009), 306/307. Der Vers „Es dröhnt, zu den Augen herein.“ im Gedicht „J. R. M. LENZ“ verweist auf belastende Kriegserlebnisse Bobrowskis auf dem Rückzug im Raum Riga.

611 Briefe I, 107.

612 Briefe I, 128.

4.2.2 Bobrowski und Boehlendorff in Kandau

Ab Dezember 1943 lag Bobrowskis Nachrichtenabteilung weit hinter der Front bei Karsava „in der Nähe eines hohen Stabes“⁶¹³ und in der benachbarten kleinen Ortschaft Malnava, auf die das Gedicht „AUF EINE ALLEE“ Bezug nimmt.⁶¹⁴ Von Frühling bis Herbst 1944 hielt sich Bobrowski in der Umgebung von Riga auf, das die deutschen Truppen im Oktober räumen mussten. Danach hatte er bis unmittelbar vor Kriegsende sein Quartier in der lettischen Kleinstadt Kandava, deutsch Kandau, innerhalb des großen kurländischen Kessels, in dem die Heeresgruppe Nord von der sowjetischen Armee eingeschlossen wurde.⁶¹⁵

Das nur wenige tausend Einwohner zählende Kandava bot Bobrowski, abgesehen von den Ruinen der Ordensburg der Deutschen Ritter und einer alten Steinbrücke über die Abava, kaum kultur- und kunstgeschichtliche Anregungen. Im vierzehn Strophen umfassenden „KANDAUER HERBSTGEDICHT“⁶¹⁶ von 1944 werden denn genau diese beiden Denkmäler erwähnt. Das Gedicht ist durchgehend im Imperfekt geschrieben und lässt jeglichen Bezug zum Krieg vermissen. Und doch mag sich Bobrowski auf eine drei Jahre zurückliegende, verklärte Kriegserinnerung beziehen, denn der Titel „STÄDTE 1941“⁶¹⁷ unter dem er später die Gedichte „Kandava“, „Luza“, „Pustoschka“ und „Nowgorod“ zusammengefasst hat, bildet ein starkes Indiz dafür, dass er sich mit seiner Nachrichteneinheit bereits im Herbst 1941 auf dem Vormarsch in der lettischen Stadt aufgehalten haben könnte. Es spricht also einiges dafür, dass das Gedicht als eine Erinnerung an die damalige Begegnung mit der lettischen Stadt und der sie umgebenden Landschaft zu verstehen ist. Den Ruinen der Ordensburg widmet Bobrowski die folgenden zwei Strophen:

Der weite Tag, verdehnt in das Mittagslicht
und sanft. Wir liefen droben den Hügel ab.
Mit Herbstgelaub verhangen war der,
Mauern, verwitterte, lang gestürzte

und überwachs'ne, standen noch hier und da.
Wir suchten nach der Türme verfallner Spur
und folgten jener langen Mauer,
wo sie ins dichte Gesträuch hinabstieg.

613 Chronik, 22.

614 GW II, 64.

615 Chronik, 24.

616 GW II, 71/72.

617 GW II, 294–298.

Ein lyrisches Wir sucht oben auf dem Burghügel nach Mauerresten, die als verwittert, überwachsen und nur noch teilweise sichtbar bezeichnet werden. Ein konkretes Bild der einstigen Burganlage wird nicht vermittelt und die bescheidenen Überreste der geborstenen Türme stehen im Widerspruch zu ihrer einstmaligen Wehr- und Repräsentationsfunktion. Der Mauerzug, an dem das lyrische Wir entlangläuft, endet schließlich im Dickicht.

An dieser Stelle waren „Jungen fröhlich und Mädchen“ zu hören und es eröffnete sich ein Blick „hinaus ins Tal“, wo die Straße „auf schönem, altertümlichem Bogen“ den Fluss querte. Auch die nachfolgende Nennung des herbstlichen Eichenwalds, der Ausblick auf Höfe am Waldrand bot, und die Beschreibung des kräftigen Geschmacks reifer Äpfel ist frei von jedem Schatten des Krieges. Da sich das Gedicht ausschließlich auf Erinnerungen vom Herbst 1941 abzustützen scheint, wird ausgeblendet, dass Kandava, als Bobrowski diese Verse 1944 schrieb, eine von der deutschen Wehrmacht besetzte und vom Krieg verheerte Stadt war. Auch die Bedrohung durch die sowjetischen Streitkräfte, die damals unentwegt vorrückten, wird mit keinem Wort erwähnt.

Unberücksichtigt bleibt in diesem Gedicht auch die später so zentrale Kritik an der Gewaltherrschaft des Deutschen Ordens, der Aufstände der einheimischen Bevölkerung blutig niederschlug, sie zur Annahme des Christentums zwang und letztlich die naturverbundene Kultur der Pruzen vollständig vernichtete. Die einzigen noch erhaltenen, aufrechtstehenden Zeugnisse dieser Jahrhunderte dauernden Epoche bestehen in den Ruinen der Ritterburgen. Die baulichen Strukturen der Kandauer Burganlage werden im Gedicht von einem lyrischen Wir zwar interessiert, aber ohne erkennbare Parteinahme erkundet.

1956 widmete Bobrowski dem Ort Kandava erneut ein Gedicht, in dem, anders als beim „KANDAUER HERBSTGEDICHT“, das Kriegsgeschehen und die mit ihm verbundene Zerstörung der Stadt ein zentrales und bedrohliches Thema bilden. Der lettische, nicht mehr der deutsche Name der Stadt ist titelgebend, der Mond, nicht mehr die Sonne scheint, das Gedicht spielt im Winter und nicht mehr im Herbst und ist im Präsens und nicht mehr im Präteritum verfasst.⁶¹⁸

618 Das Gedicht „Kandava“ ist Teil des Gedichtzyklus „STÄDTE 1941“, GW II, 294–298.

Kandava

- Berge,
nächtlich. In Lüften
weißer Lichtschein. Bäume
um ein Gemäuer,
5 alt:

noch das Lied der Dörfer
tönend, der Wälder
rinnenden Laut. Im Gewänd
drunten die Eulenlichter
10 wachten herauf.

Aber der Himmel
lischt aus.
Es ziehen die Rattenheere
weich im Gestein, im feuchten
15 Dunst, im versinkenden Wintergift.

Eh der Mond
tritt aus der Wolke,
dem Wasser zu schwindet der Zug.
Deine zerbrochenen Dächer,
20 Stadt. Dein Name wie Wind noch
um ein Gebälk.

Die Reste der Umfassungsmauer der Ordensburg werden auch in diesem Gedicht erwähnt. Allerdings beschreibt Bobrowski nicht mehr ausführlich und prosaähnlich, wie ein lyrisches Wir an der Mauer entlanggeht, sondern fasst sich knapp und doch präzise: „Bäume / um ein Gemäuer, / alt.“⁶¹⁹

Von diesem erhöhten Standort aus nimmt nachts der Sprecher einen weißen Lichtschein wahr und bringt die erleuchteten Fenstergewände der Häuser geheimnisvoll und naturnah mit wachenden Eulen in Verbindung. Dass diese Verse der Vergangenheit angehören, wird durch das einzige Verb im Präteritum in dem sonst im Präsens gehaltenen Gedicht deutlich. Auch der Umstand, dass

619 Juris Kastinš verweist darauf, dass es in oder um Kandava keine Berge geben würde und spricht in diesem Zusammenhang von „romantischen Reminiszenzen“. Dabei lässt er außer Acht, dass Bobrowski höchstwahrscheinlich den Burghügel der deutschen Ordensburg gemeint hat. Kastinš (2004),120.

das Lied der Dörfer „noch“ als tönend bezeichnet wird – was indirekt impliziert, dass es mittlerweile verstummt ist –, unterstreicht das Vergangene und Verlorene, von dem die ersten beiden Versgruppen handeln.

Das jähe „Aber“, mit dem die dritte Versgruppe einsetzt, markiert eine zeitliche und inhaltliche Zäsur. In dem Verlöschen des Himmels schwingt eine tragische Konstellation mit, eine Hoffnungslosigkeit, die im Verlust des Lichts besteht. Nun scheint sich Bobrowski nicht mehr auf Erinnerungen von 1941, sondern auf die Kriegssituation im Winter 1944/1945 zu beziehen. Vom Standort der Ritterburg aus eröffnet sich ein Blick hinab auf die verheerte Stadt mit ihren zerbrochenen Dächern. Durch ihre Straßen ziehen Rattenheere, die, bevor der Mond als ein Zeichen der Hoffnung hinter Wolken hervortritt, aus dem Gestein kommen und zum Wasser hin ziehen. Dieses Bild findet sich in ähnlicher Form im Gedicht „STADT“⁶²⁰ vom November 1963, das sich auf den Todesstreifen an der Berliner Mauer und den Tod des Republikflüchtlings Peter Fechter bezieht. Und in der 1964 entstandenen Erzählung „BOEHLENDORFF“ benennt Bobrowski das Rattenheer erneut und nimmt gleichzeitig auch Bezug auf die Ruinen der lokalen Ordensburg:

Und im Frühjahr trifft ihn der Baron Fircks vor dem Städtchen Kandau. Da kniet er auf dem Burgwall und scharrt die Erde von einer steinernen Platte, aber die Platte ist leer. So reißt er die Zeichen, wie er sie gelesen hat dort und dort, mit einem Nagel in die mürbe Fläche und geht hinter Fircks her in die verwinkelten Straßen hinein.

Der Sommer kündigt sich frühzeitig mit Gewittern an. Der Sturm stürzt ein paar alte Bäume über den Wall hinab. Dann werden die Nächte klar, der Mond ist weiß und scheint stille zu stehn. Die Ratten kommen aus den Torwegen und Speichern über den Markt und ziehen in einem langen Heer, die Breite der Straße füllend, an den Stadtrand hinaus, an den Holzbuden vorüber, am Wallgraben hin bis an den Bach.

Vorbei an Boehlendorff, der umhergeht, oben auf dem Wall, auf den verschütteten Gewölben, über dem hohlen Klang unter den Steinplatten, der seinen Schritten folgt. Aus den Trümmern des Eckturms schlägt der Modergeruch auf und mischt sich mit dem Dunst der Faulbäume.⁶²¹

620 GW I, 198.

621 GW IV, 105/106.

Bobrowski verbindet in der Erzählung die Thematik des Wanderrattenzugs, die auf eine konkrete Erinnerung an das Kriegsjahr 1944 zurückgehen dürfte und die zugleich symbolträchtig die verheerende Niederlage der deutschen Wehrmacht ankündigt, mit der Erkundung der Burgruinen durch Boehlendorff. Doch anders als im „KANDAUER HERBSTLIED“, das während des Kriegs entstanden ist, tragen im später verfassten Prosatext die Ruinen der Ordensburg sinnlich wahrnehmbare Zeichen der verhängnisvollen und vergangenen Herrschaft des Deutschen Ritterordens, die in den verschütteten Gewölben, dem hohlen Klang, der den Schritten Boehlendorffs nachfolgt, und dem Modergeruch, welcher aus den Trümmern des Eckturms steigt, bestehen. Dort, wo dieses Signum fehlt, kratzt es Boehlendorff mit einem Nagel in die mürbe Steinplatte; zum Sehen, Hören und Riechen gesellt sich auch der Tastsinn. Ein ähnliches Bild findet sich im „STROMGEDICHT“⁶²² von 1959, wo Zeichen an bläulicher Wand „mit dem Nagelrand“ in den Mörtel gekratzt sind.

Casimir Ulrich Boehlendorff, 1775 in Mitau im Kurland geboren, studierte als Hörer Fichtes an der Universität Jena, war mit Hölderlin befreundet und schrieb, da er im fraglichen Zeitraum in der Schweiz als Hauslehrer tätig war, ein Buch über die Helvetische Revolution. Boehlendorff, der mit wenig Erfolg Theaterstücke und Gedichte verfasste, kehrte 1804 in seine Heimat zurück, wo er, zeitweise in verwirrtem Zustand, 21 Jahre im Kurland umherirrte, bevor er sich 1825 in Markgrafen das Leben nahm.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit mag sich Boehlendorff auf seiner unstillen Wanderschaft auch in der Stadt Kandau aufgehalten haben. Dass Bobrowskis Erzählung teilweise in dieser Stadt spielt, hat aber mit seiner eigenen Vita zu tun. Sowohl das Rattenmotiv als auch die Auseinandersetzung mit der Burg des deutschen Ritterordens gehen wohl auf persönliche Erinnerungen zurück, die er bereits in den früher entstandenen Gedichten aufgegriffen und verarbeitet hat. Boehlendorff, der in Bezug auf sein Schicksal mit Büchners Lenz verglichen, aber auch mit Hölderlin in Verbindung gebracht worden ist, wird in dieser Erzählung zudem zu einem Alter Ego Bobrowskis. Die Einsamkeit, Verwirrtheit und Verzweiflung des kurländischen Dichters und Hauslehrers mag Bobrowski an seine eigene Lebenssituation im letzten Kriegsjahr erinnert haben.

4.2.3 Die Ritterburg und die Eroberer

Der zwölfteilige Gedichtzyklus „BACKSTEINGOTIK“, den Bobrowski 1947 in russischer Kriegsgefangenschaft geschrieben hat, beginnt mit dem Gedicht „Die

622 GW I, 54/55.

Burg“, das sich nach Haufe auf die Burg der Bischöfe von Ermland in Heilsberg bezieht, die 1350 in Stein ausgebaut worden ist und die zweigeschossige Laubengänge besaß. In Heilsberg weilte Bobrowski – belegt durch seinen tagebuchähnlichen Bericht von einer Fahrradfahrt – an Pfingsten 1936.⁶²³ Die Identifikation der Anlage ist indessen für das Verständnis des Gedichts unerheblich, da die Architektur nur den paradigmatischen Rahmen für die Darstellung der tragischen Geschichte der Gewaltherrschaft des Deutschen Ordens bildet. Das vier Strophen mit unterschiedlicher Verszahl umfassende Gedicht ist im fünffüßigen jambischen Metrum geschrieben; das Schema der Paar- und Kreuzreime ist nur in den Strophen 2 und 3 gleich und variiert in den übrigen Strophen. Das Gedicht ist durchgängig im Präteritum verfasst, wodurch betont wird, dass das Geschehen der Vergangenheit angehört.

	<i>Die Burg</i>	Reimschema
	Stumm war das Land, das sie erobert hatten.	a
	Was Blut erwarb, blieb fremd und kahl und kalt.	b
	Und jeder Pfad, den Mann und Roß eintraten,	a
	verwuchs schon hinter ihrem Tritt, der Wald	b
5	brach über sie herein gestrüppverkrallt,	b
	noch eh' die Nacht herrschlich und Drachensaat	a
	auswarf, und ihre Feuer glommen kalt.	b
	Und immer drang der Wald bis an die roten	c
	getürmten Mauerfelsen, maßlos stieg	d
10	die Wand empor. Da starrten nur die toten	c
	verengten Luken und die Zinnen drohten,	c
	daß es den eignen Atem überschwieg.	d
	Und nur im Ring der Mauern und der Steine	e
	im Hofe stand die Sonne wie von je.	f
15	Da blieben sie noch oft im Abendscheine	e
	lang beieinander, aber so alleine,	e
	als wär' ihr Sein vergangen in den Schnee.	f

623 GW II, 106 und GW V, 303.

	In ihren Hallen brannten oft die Feuer,	g
	und doch drang Frieren lähmend in sie ein,	h
20	und draußen schwoll das Dickicht ungeheuer	g
	heran, aufschreiend, bis an ihr Gemäuer -	g
	Da bauten sie im Hof aus kaltem Stein	h
	der Laubengänge klare Säulenreih'n	h
	und Bögen, so als könnt der Stein getreuer	g
25	und heimatlicher ihren Herzen sein.	h

Thema der ersten Strophe des Gedichts ist die Beziehung der mittelalterlichen Eroberer zu Natur und Landschaft, die sie als fremd und feindlich wahrnehmen: Fast märchenhaft, gleichsam an Dornröschen erinnernd, mutet das Verwachsen der Pfade hinter ihren Schritten und das Bild einer undurchdringlichen Vegetation an, die als „gestrüppverkrallt“ bezeichnet wird. Der Wald, der bis an den Fuß der Umfassungsmauer vordringt, lenkt über zur Architektur der Burg, die detaillierter als in allen anderen Gedichten Bobrowskis über den Deutschen Ritterorden charakterisiert wird: Verengte Luken, drohende Zinnen, der „maßlos“ emporsteigende Mauerring, der besonnte Hof, von offenen Feuerstellen beheizte Hallen, Laubengänge mit ihren Säulenreihen und Bogen aus Stein vermitteln in der zweiten, dritten und vierten Strophe ein nachvollziehbares und detailreiches Bild der Anlage.

Gleichzeitig, und darin unterscheidet sich das Gedicht von allen andern mit dieser Thematik, rücken die Eroberer, und mit ihnen die Fremdheit, der sie sich gegenübersehen, zunehmend ins Zentrum des Geschehens: Ihre Situation mutet paradox an, denn sie leben im unterworfenen Herrschaftsgebiet frierend und einsam auf ihrer Burg wie Gefangene, umgeben von einer unberechenbar wuchernden Natur. Das einheimische Volk der Pruzzen bleibt unerwähnt, auch das Grauen der Gewaltherrschaft der Deutschen Ritter wird, wie schon im „KANDAUER HERBSTGEDICHT“⁶²⁴, weitgehend ausgeblendet. Im Maßlosen und Bedrohlichen der Architektur aber kann in verschlüsselter Form eine Kritik erkannt werden; das Unrecht, das die Besatzer den Pruzzen aus Bobrowskis Sicht angetan haben, ist nicht nur den Architekturelementen eingeschrieben, sondern wird als Spiegelung auch im Bedrohlichen der Natur manifest. Joachimsthaler hält zu diesem Aspekt fest:

624 GW II, 71/72.

Das hinter seiner Ummauerung versteckte und isolierte gute Gewissen wird zum Bestandteil des Schreckens, den seine Träger über die Welt bringen und der in Form heimatloser Isolation auf sie zurückschlägt.⁶²⁵

Die Empathie, welche Bobrowski überraschenderweise den leidenden Tätern entgegenbringt, wird leichter nachvollziehbar, wenn man seine damalige Lebenssituation als Kriegsgefangener in Russland mitberücksichtigt. Kälte, Einsamkeit und das Gefühl von Fremdheit hat der Lagerinsasse, als das Gedicht 1947 entstand, am eigenen Leib erfahren und selbst das Bestreben der Ritter in seinem Gedicht, sich mit den Laubengängen und den Säulenreihen ein Stück Heimat zu erschaffen, mag er im Kleinen aus persönlicher Erfahrung gekannt haben. Nach Haufe war Bobrowski in den ersten Jahren der Kriegsgefangenschaft

innerlich verloren und einsam, im Grunde in die Burg seiner Innerlichkeit eingesperrt.⁶²⁶

Bis zu einem gewissen Grad zeugt das Gedicht „*Die Burg*“ von Bobrowskis damaligem Lebensgefühl und der gesamte Odenzyklus „BACKSTEINGOTIK“ vom Bestreben, sich ein Stück Heimat herbeizuschreiben. Als Täter werden die Ritter im Gedicht „*Die Burg*“ letztlich zu Opfern ihres Tuns, und dies ist dem Wehrmachtssoldaten – wenn auch in ganz anderer Weise und unter völlig anderen Umständen – auch widerfahren.

4.2.4 Auf einer Burg

Nach den beiden frühen Gedichten „KANDAUER HERBSTGEDICHT“ und „*Die Burg*“ des Zyklus „BACKSTEINGOTIK“ dauerte es mehrere Jahre, bis sich Bobrowski des Themas der Ritterburgen des Deutschen Ordens wieder annahm. Zwischen 1955 und 1957, also binnen einer relativ kurzen Zeitspanne, entstanden die Gedichte „AUF EINER BURG“, „CHRISTBURG“, „*Luza*“ und „DIE MAINAU“. Gemeinsam ist diesen Texten die zentrale Thematik des Unrechts des Deutschen Ordens gegenüber dem Volk der Pruzen, weshalb sie nicht ohne Einbezug der Gedichte „PRUZZISCHE ELEGIE“ und „DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525“ betrachtet werden können, auch wenn in diesen die Leitmotivik der Architektur der Ritterburgen kei-

625 Joachimsthaler (2004), 303.

626 GW I, XXXV.

ne Rolle spielt.⁶²⁷ Von lediglich untergeordneter Bedeutung, reduziert auf rote Mauern, Getümm und Luken, ist das Burgmotiv im Gedicht „DER ROMBINUS (I)“⁶²⁸ während in der späteren und kürzeren Fassung „DER ROMBINUS (II)“⁶²⁹ jeglicher Hinweis auf die Ordensarchitektur fehlt.⁶³⁰

Das Gedicht „PRUZZISCHE ELEGIE“, das Bobrowski im Sommer 1952 verfasst hat, handelt ausschließlich vom unglücklichen Schicksal des nicht mehr existierenden Volks der Pruzzen, von dessen Verbundenheit mit der Natur und von der Verehrung einer heidnischen Götterwelt. Der im Gedicht erwähnte Burgwall bezieht sich wohl auf die archäologischen Reste einer Pruzzenburg, nicht auf eine Burg des Deutschen Ordens.

Das im Jahr 1955 entstandene Gedicht „DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525“⁶³¹ hat eine Begebenheit in der Geschichte Preußens im 16. Jahrhundert zum Thema.⁶³² Die historischen Hintergründe des Gedichts sind bei Haufe gut dokumentiert.⁶³³ Es unterscheidet sich von andern zur Thematik des Deutschen Ordens darin, dass der Ausgangspunkt nicht eine der Burgruinen ist, sondern dass das Gedicht durchweg vom Aufstand und seiner Niederschlagung handelt und dass außer dem Namen der Stadt Königsberg und den Dörfern Laukischken und Kaymen keinerlei Bezüge zu architektonischen Strukturen bestehen, mit denen die Mehrheit der Gedichte über die deutschen Besatzer verknüpft ist.

1955 schrieb Bobrowski das aus zehn Versgruppen bestehende Gedicht „AUF EINER BURG“⁶³⁴ welches nach Haufes Einschätzung die Ruinen der 1266 gegründeten Brandenburg an der Mündung des Flusses Frisching in den Ostteil des Frischen Haffs meint.⁶³⁵ Allerdings wird weder im Titel noch im Gedicht selbst der Eigenname der Burg erwähnt. Das für Bobrowskis Lyrik mit seinen 106 Versen auffallend lange Nachlassgedicht weist wohl auch auf andere Ordensburgen und folgt so den grundlegenden Intentionen des Dichters, dem Text eine paradigmatische Dimension zu unterlegen. In der ersten Versgruppe imaginiert Bobrowski eine Landschaft, ohne die Burganlage zu benennen:

627 Zur Ordensburg als Teil der architektonischen Leitmotivik von Bobrowski: Joachimsthaler (2004), 292 ff.

628 GW II, 270–273.

629 GW II, 316/317.

630 Mit dem roten „Genist“ könnte eine hölzerne Wehranlage bei Ragnit gemeint sein. Dazu GW V, 378/379.

631 GW II, 301/302.

632 Bobrowski diente als Quelle für beide Gedichte Ludwig von Baczkos „Geschichte Preußens“, Königsberg 1795, Band 4, 198–204. Katalog Bukauskaite Nr. 86. Siehe auch Kreter (1993), 198.

633 GW V, 365–368.

634 GW II, 259–262.

635 GW V, 346.

Berg,
verhangen
mit niedrigem Gewälde, von gelbem
Strauchwerk herbstlich,
moosiger Grund verschweigt den
bitteren Erdruch, es dampft
aus den Kräutern abends
schwarze Verwurzung.

Die acht einleitenden Verse werden von Naturbegriffen bestimmt, die als Kaskade eine Bewegung von oben nach unten beschreiben und letztlich im Erdreich enden: „Berg“, „Gewälde“, „Strauchwerk“, „moosiger Grund“, „Verwurzung“. Aufsteigend und damit als Ausdruck des Erinnerns und Gedenkens zu deuten ist nur der Dampf aus den Kräutern. Im Verb „verschweigen“ klingt Verborgenes an, das über den Wortsinn hinaus auf die verhängnisvolle Geschichte dieser Landschaft weist.

Die zweite Versgruppe mit den acht Substantiven „Gemäuer“, „Röte“, „Fugenkalk“, „Stein“, „Turm“, „Mauer“, „Tor“ und „Luken“, die eine Isotopiekette bilden, bezieht sich ausschließlich auf die Ruine der Burganlage. Die Partizipien „zerregnet“, „bröckelnd“, „geborsten“ und „ingesunken“ verweisen zusammen mit dem Adjektiv „mürr“ auf den im 20. Jahrhundert desolaten Zustand der Ruinen; ihnen ist, wie den Naturbegriffen in der ersten Versgruppe auch, eine abwärts gerichtete Bewegung eigen, die bei Bobrowski für Tod, Zerstörung und Untergang steht.

Noch
das Gemäuer
droben,
zerregnete Röte, bröckelnd
Fugenkalk und der Stein
mürr: der Turm, geborstne
Mauer, das eingesunkne
Tor mit den Luken.

Durch das Adverb „Einst“, mit dem die dritte Versgruppe jäh einsetzt, erhält das Gedicht eine neue Ausrichtung. Das zerfallende Gemäuer weicht einem aufragenden, von Kreuzen verzierten Ritterhaus mit drohenden Zinnen und höhnenden Dachfirsten. Das Bedrohliche der mittelalterlichen Architektur findet – durch einen Gedankenstrich abgesetzt – im Gerassel der Rüstungen der fremden Mönche eine Entsprechung.

Einst das ragende Haus,
verzäunt von Kreuzen, steiler
Zinnen Drohung, höhrenden Firsten -
jenen
fremden Mönchen,
Eisengerassel düster
um ihre Tage.

Die Ritter folgen in der vierten Versgruppe auf steinernen Fliesen dem „Mettenglöcklein“, das sie zum nächtlichen Gebet ruft, während in den Wolken ein als hart bezeichneter Reiher ins Dunkel der windumheulten Nacht zieht. Die Szene ist voller Kontraste: Dem Steinboden steht der Himmel gegenüber, dem feinen Geläute des Glöckleins die heulenden Windgeräusche, dem christlichen Gottesdienst ein mythischer, ins Dunkel tauchender Vogel. In den Versen kann die Gleichzeitigkeit der traditionellen, naturverbundenen Religion der Pruzen und des christlichen Glaubens, den die Ritter des Deutschen Ordens mit sich brachten und den sie in den eroberten Gebieten einführten, erkannt werden. Die ins Präteritum gesetzten Verben verweisen darauf, dass die Geschehnisse der Vergangenheit angehören.

Da sie schritten
singend
dem Mettenglöcklein
nach auf den Fliesensteinen,
über ihren Häuptern,
in Wolken droben,
zog der harte Reiher,
die weiten Schwingen
tauchend tief
ins Dunkel, die windumheulte
Nacht trieb herein da.

In der fünften Versgruppe wird der Begriff der Nacht noch einmal aufgenommen: In ihrem Schutz taucht der Elch als zweites in diesem Gedicht erwähntes Tier vom Moorgrund kommend auf. Die Alliteration der Nomen „Nacht“, „Nebel“ und „Niederungen“ bildet den Rahmen für die sakral anmutende Erscheinung des mächtigen Tiers mit seinem bärtigen Haupt. Feuer und beißender Qualm verweisen auf religiöse Rituale der einheimischen Bevölkerung. Ein Elch wird

auch im Gedicht „1943“ erwähnt⁶³⁶ und findet sich zudem auf dem Wappen von Allenburg.⁶³⁷ Mit Eber, Ur, Bär, Wolf, Hecht, Otter und Möwe werden in der sechsten Versgruppe acht weitere, einheimische Tiere benannt, bevor in der siebten – der mit sechzehn Versen längsten des gesamten Gedichts – ein Opferalter in den Fokus rückt, um den pruzzische Männer und Frauen stehen. Ihr Lauschen gilt wohl den Zeichen des Gottes Perun, auf dessen Erscheinen – nun im Konjunktiv als dem Tempus des Hoffens formuliert – die einheimischen Gläubigen warten.

Nacht
der Wälder, Nebel
in Niederungen, lagernd
um die Blenken. Der Elch
hob sich vom Moorgrund, er trat
aus dem Dickicht, stieß den
Huf in Hügel sand, hob
das bärtige Haupt:
auszuschauen ins Land –
da schlugen Feuer
auf, mit beißendem Qualm,
geflossen
über die Wildnis.

Eber und Ur,
der Bär,
fahl der Wolf, dicht unter
Eulenflügen, dem grauen,
weichen Gewölk, im Flusse
taucht empor
der starrende Hecht,
der heimliche Otter,
Sternzeit fliegt um sie hin,
Möwen, vom Meer her, schneidend
tiefer das Schweigen, in
schmalen Schwingen der Küste
hallenden Schnee.

636 GW II, 291.

637 Dazu Kolmar (1960), 463.

Um den Stein,
des schwelenden Opfers
Rauch auf Stirn und Scheitel,
die grauen Männer,
Frauen, hell wie der Haß
das Haar an bläulicher Schläfe –
lauschend
nach dem Sturm,
ob vom Haff er käme,
rauh vom Dünensand, ob er sänge, ob er
schlög auf den Berg sich –
Priestergesang, ein langer
schwingender Ton auf den Steinen,
allen Finsternissen
rötend entstiegen: Frühe
weit in den Lüften –

Die Pruzzen werden in der achten Versgruppe aufgrund ihrer Naturbezogenheit als „der raunenden Erde / Kinder“ und mit Verweis auf ihren Hauptgott Perun als „des Donnrers Söhne“ bezeichnet. Indem sie im Gedicht wortlos um den Berg stehen und kahle Stangen über die Wipfel aufheben, kann die Versgruppe auf den Preußen-Aufstand im 13. Jahrhundert bezogen werden, dem auch die 1266 errichtete Brandenburg im Frischen Haff zum Opfer gefallen ist.⁶³⁸

Jene
zerschrieene Zeit -
da standen
her um den Berg, verstummt,
der raunenden Erde
Kinder, des Donnrers Söhne,
mit versengten Brauen,
wortlos, hoben im Hain
kahle Stangen
über die Wipfel auf – –

In der neunten Versgruppe wird dieses historische Ereignis vergegenwärtigt, und der Berg bleibt im Duft der Kräuter und der Dämmerung allein zurück. Eine verkürzte Syntax korrespondiert mit den Trümmern der Burg und benennt

638 Dazu GW V, 346.

die sie umgebende Landschaft zeichenhaft. Das einstmals Bedrohliche des alten Gemäuers scheint sich als Erinnerung auf Wälder, Moore, Wiesen, Wasser und Schilf übertragen zu haben: Das Mondlicht hat die Farbe von Gebeinen angenommen und aus der Ferne weht ein eisiger Windhauch.

Diesen Abend wieder:
wie steigt das Dunkel
mit Gedüft von Kräutern
vom Erdgrund, wie mit
Rauch von Feuern draußen
herein nun, ferne – immer
aber alleine bleibt
der Berg, ertränkt
in die Dämmerung.

Spät
ists unter den Händen
bald, mein Leben und deines.
Sieh die Burg. Das Gesträuch.
Und die Ebene. Wälder.
Näher Buschwerk. Moorig,
vertan in die Wiesen, Wasser.
Rostiger Schilfrand. Beinern
Licht darüber –
Mond, ein Letztes, der Ferne
eisiger Odem.

Im dritten Vers der letzten Strophe ist vom Leben eines lyrischen Ich und eines lyrischen Du die Rede. Die subjektive Vergegenwärtigung der Geschichte der Burg, die untrennbar mit jener des Deutschen Ordens und dem Schicksal der Pruzzen verknüpft ist, wird mit dem Aufruf „Sieh die Burg.“ verdeutlicht. Das Gedicht endet mit Bildern, in denen – obschon die Gefahr überwunden ist – der Tod in der Natur allgegenwärtig zu sein scheint.

4.2.5 Geschichte der Stadt Christburg

Der Titel des dreiteiligen, insgesamt aus zehn Versgruppen bestehenden, 1956 verfassten Gedichts „CHRISTBURG“⁶³⁹ weist auf eine ehemals deutsche Kleinstadt im heutigen Polen, deren pruzzischer Name „Grewose“ ein Dreiecksland zwischen Flüssen bezeichnet. Die Festung Christburg des Deutschen Ordens wurde im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts durch den pommerschen Herzog Schwantopel gebrandschatzt, wobei die eingeschlossene Besatzung ums Leben kam.⁶⁴⁰ Von diesem historischen Ereignis handelt das Gedicht, das mit Versen schließt, die sich grundsätzlich auf die von Bobrowski als gewalttätig wahrgenommene Herrschaft des Ordens beziehen. Die drei Gedichtteile sind mit römischen Ziffern überschrieben. In den drei ersten Versgruppen, die den ersten, einleitenden Gedichtteil bilden und in denen sich kein einziges konjugiertes Verb findet, ist von der Burg noch nicht die Rede. Vielmehr wird zunächst ein Bild der westpreußischen Stadt von einem erhöhten Standpunkt aus evoziert, der einen Blick auf regennasse Ziegeldächer im Abendlicht freigibt. Es folgt eine Versgruppe, die mit dem Adverb „einmal“ eingeleitet wird, das auf eine frühere, nicht näher definierte Zeit verweist, in der Sommer, Herbst und Winter zusammenrücken.⁶⁴¹ In der weißen Farbe des Lieds, die im Baltikum auf Trauer und Tod, bei Bobrowski aber auch auf Abwesenheit verweist, sowie im Hinweis auf das „Sterben des alten Volks“ wird in der dritten und letzten Versgruppe des ersten Gedichtteils an das Schicksal der Pruzzen erinnert.

I

Eine Stadt,
weiches Grau,
auf Ziegeldächern, wie Regen
Abendgeleucht -

5 einmal, sommers,
verfärbt von der ländlichen
Linden Schein und träumerisch,
winterlich bald.

639 GW II, 299–301.

640 GW V, 365.

641 Es ist kaum anzunehmen, dass Bobrowski auf persönliche Erinnerungen an seinen Kriegseinsatz in Polen zurückgreift, da seine Einheit wesentlich weiter südlich operierte. Dazu GW V, 363–365 und Chronik 17/18.

- Und,
10 in Lüften,
ihr Name:
windlos, ein weißes Lied
vom Sterben des alten Volks,
des Volks im Dunkel,
15 des Wäldervolks.

Der zweite und längste, insgesamt vier Versgruppen mit 25 Versen umfassende Teil des Gedichts bezieht sich auf die historische Begebenheit des Brands der Burg und den Tod, den die Verteidiger, die aus loyalen Pruzzen bestanden, wegen des Verhaltens der Ritter fanden. Diese flohen offenbar, ohne sich um die eingeschlossene Besatzung zu kümmern, die lebendigen Leibes verbrannte. Dieser Gedichtteil ist mit einer Ausnahme im Präteritum gehalten, wodurch der erzählende Charakter der Verse betont wird. Allerdings wechselt das Gedicht mitten in der dramatisch anmutenden Brandszene für drei Verse ins Präsens und in die Ich-Perspektive, wodurch die Verzweiflung der eingeschlossenen pruzzischen Mannschaft vermittelt wird.

//

- Sie kamen,
traten unter des Tors
Bogen, das Haus der Ritter
war geöffnet, die eisernen
20 Herren lehnten an kahler
Wand, sie hoben den Blick.
- Denn von Gewässern und Hügeln
kamen die Männer, lungernden
Krieg zu enden. Der war
25 alt wie ihrer Väter
Steingräber
draußen.

Dann,
als aus den Winkeln
herschlug Feuer – wo sind die
30 Ritter? ich sah doch die Mäntel
wehn in den Türen –, das Tor,
eingeschlossen wars
in die Wände, die Mauer, es sank
erst mit den Türmen, schlug
35 über die Brandstatt hin.

Lange schwelte sie aus.
Da war kein Schrei noch. Wehruf
über den Weilern zog
nach
40 dem stäubenden Aschenflug.

Das Gedicht endet mit drei Versgruppen, in denen die Themen der beiden ersten Gedichtteile zusammengeführt werden: Nun wird die Stadt selbst, und nicht nur ihr Name wie im ersten Gedichtteil, als weißes, windloses Lied bezeichnet und zudem mit den weißen Mänteln der Ritter verglichen, die vor dem Brand der Burg an ebenfalls weißer Wand lehnten. Die blutige Herrschaft des Deutschen Ritterordens ist Thema der Schlussverse, wobei mit dem Richten der Galgen nebst deren Aufbau auch die Gerichtsbarkeit, welche den Rittern oblag, mitzuschwingen scheint.

///

Ach,
in Lüften,
dein Name,
Stadt: ein windloses Lied,
45 weiß
wie Mäntel jener
Ritter. An weißer Wand
lehnten sie, ehe die Feuer
fuhren hervor.

- 50 Redend
 um den Komtur
 standen sie mit den schwarzen
 Kreuzen. Galgen richtend
 wurden sie heimisch
 55 im Bernsteinland.

Der Architektur kommt eine untergeordnete Rolle zu, denn die im Gedicht benannten Bauteile (Tor, Bogen, Wand, Türen, Wände, Mauern und Türme) vermitteln kein identifizierbares Bild der Burganlage, sondern bilden lediglich den Rahmen der Erzählung, die dem Gedicht zugrunde liegt. Diese Feststellung gilt auch für die am Gedichtanfang benannten Ziegeldächer, die in keiner Weise nachvollziehbare Hinweise auf die Stadtanlage bieten, da nur auf ein „weiches Grau“ und ein mit Regen verglichenes, abendliches Leuchten verwiesen wird, als hätte Bobrowski, als er diese Zeilen schrieb, eine Fotografie zur Verfügung gestanden.

4.2.6 Die Stadt Ludza

Das drei unterschiedlich lange Versgruppen umfassende, 1956 entstandene Nachlassgedicht „Luzza“ bezieht sich auf die lettische Stadt Ludza, die der Dichter möglicherweise im Herbst 1941 als Wehrmachtssoldat im Zweiten Weltkrieg gesehen hat. Jedenfalls spricht der Titel des Zyklus „STÄDTE 1941“,⁶⁴² unter dem Bobrowski die Gedichte über Kandava, Ludza, Pustoschka und Nowgorod ursprünglich zusammengefasst hat, für diese These.⁶⁴³

Luzza

- Mädchen,
 umarmt
 von altem Gesang, eine Wiese,
 der See voller Schilf, der Pappeln
 5 Fröstellaut abends.

642 GW II, 294–298.

643 Dazu GW V, 360/361. In allen andern drei Städten hat sich Bobrowski in den Kriegsjahren nachweislich aufgehalten.

Drübenher,
zur Antwort, der Oreade
Lied, ein geflügeltes Schlänglein,
gelb; es rührte gläserne
10 Schwingen, ein kleines Sausen
warfs in den Wind.

Und der Hügel, im Sand
der Mauerkränze verjäherte
Drohung: die Burg, noch im alten
15 rötenden Zornglanz. Nun denken
wieder die Menschen der eisernen
Ritter, es nahn
her von Süden auf gleichen
Straßen, mit gleicher
20 schallender Rede die Nachfahrn.

Mit dem von altem Gesang umarmten Mädchen könnte Bobrowski die personifizierte Stadt selbst gemeint haben, die von einer strukturreichen, pittoresken Landschaft umgeben ist. Optische und auditive Sinneserfahrungen vermengen sich im Gedicht zu einer ganzheitlichen Wahrnehmung der Stadtumgebung, während die architektonischen Strukturen, abgesehen von der im 14. Jahrhundert erbauten Ritterburg des Deutschen Ordens, unerwähnt bleiben. Der alte Gesang weckt aber auch Assoziationen an lettische Dainas, traditionelle Volkslieder, denen vierzeilige Gedichte zugrunde liegen und die als Symbol lettischer Identität gelten. Im abendlichen Fröstellaut der Pappeln ist eine unbestimmte Bedrohung der Idylle zu erkennen, die in der dritten und letzten Versgruppe mit dem Verweis auf die Ritter des Deutschen Ordens und die Truppen der Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg konkrete Formen annimmt.

Der Gesang wird in der zweiten Versgruppe vom Lied der Oreade, also einer Bergnymphe, beantwortet. In der griechischen Mythologie ist die bekannteste von ihnen Echo, die nur die letzten der an sie gerichteten Worte zu wiederholen vermag. Bobrowski thematisiert im Gedicht das akustische Phänomen des Echos, das er mit einem Schlänglein mit gläsernen Flügeln in Verbindung bringt. Nymphen sind nicht nur mythologische Gestalten: Auch Larven von Insekten, die den adulten Individuen ähnlich sehen, werden als Nymphen bezeichnet. In der Gedichtstelle verschmelzen also in komplexer Weise mythologische mit akustischen und biologischen Aspekten. Eine ähnliche Imagination

findet sich im Gedicht „DER LETTISCHE HERBST“⁶⁴⁴ wo eine Reflexion auf dem Wasser als „Schlänglein Licht“ bezeichnet wird. Während sich der Begriff „Schlange“ in Bobrowskis Lyrik sowie den Erzählungen und Romanen mehrfach findet, kommt das Diminutiv nur in den beiden erwähnten Gedichten vor.

Die letzte Versgruppe benennt zunächst die Mauerkrone der ehemaligen, mittelalterlichen Burganlage, die 1654 nach der Belagerung durch die Truppen von Zar Michailowitsch zerstört und seither nicht wieder aufgebaut worden ist. Der heutige ruinöse Baubestand aus rotem Backsteinmauerwerk entfaltet noch immer eine landschaftsprägende Wirkung. Die Begriffe „Zornglanz“ und „Drohung“ stehen für die jahrhundertelange Unterdrückung der einheimischen Bevölkerung durch die Ordensritter. Doch dann, nach der Nennung der Ritterburg, lenkt das Gedicht über zum Zweiten Weltkrieg und damit zu einer neuen Bedrohung, die wiederum von Deutschen ausgeht. Die Truppen der Wehrmacht rücken wie einst die Deutschen Ritter auf den gleichen Straßen vor. Das sich anbahnende Unheil ist mit der deutschen Sprache verbunden, die am Gedichtende als „schallende Rede“ bezeichnet wird. Die entsetzlichen Folgen der Okkupation bleiben im Gedicht unerwähnt: Kurz nach der Eroberung der Kleinstadt durch die deutsche Wehrmacht wurde deren mehrheitlich jüdische Bevölkerung ermordet.

4.2.7 Der Wölfin fauliges Lager auf der festlichen Insel

Ende April 1957 nahm Bobrowski im Auftrag des Deutschen Schriftstellerverbandes an der dritten Tagung der „Internationalen Arbeitsgemeinschaft über Jugend und Buch“ auf der Insel Mainau teil. Zwei Monate später, am 22. Juni, schrieb er das Nachlassgedicht „DIE MAINAU“.⁶⁴⁵ Die wegen ihrem Blumenschmuck im Sommerhalbjahr von Tagestouristen überflutete Bodenseeeinsel hat Bobrowski insbesondere deshalb interessiert, weil ihr baulicher Bestand auf den Deutschen Ritterorden zurückgeht: Die Mainau betraf somit sein großes literarisches Thema, „die Deutschen und der europäische Osten“.⁶⁴⁶

Das aus sieben Versgruppen bestehende Gedicht hat zunächst den Park als landschaftsarchitektonisches Phänomen zum Thema; Bobrowski benennt schattige Türme, einen weißen Pfau, alte Bäume mit tiefliegenden Ästen,

644 GW I, 156.

645 GW II, 303/304.

646 Er beurteilte diese Beziehung als eine „lange Geschichte aus Unglück und Verschuldung, seit den Tagen des deutschen Ordens, die meinem Volk zu Buch steht. Wohl nicht zu tilgen und zu sühnen, aber eine Hoffnung wert und einen redlichen Versuch in deutschen Gedichten. Notiz für Hans Benders Anthologie „Widerspiel – deutsche Lyrik seit 1945“, zitiert nach GW IV, 335.

Regengeräusche, über die Insel streichende Winde, die Düfte der Heilpflanzen Melisse und Arnika und sanfte Mädchen im wehenden Schultertuch, also eine Fülle optischer, auditiver und olfaktorischer Reize. Die Idylle endet mit der Frage nach der Identität des lyrischen Ich am Ende der zweiten Versgruppe:

[...] Und was bin ich
hier mit dem dunklen Gesicht?

Nun wechseln Ort und Tempus, das lyrische Ich blickt zurück in die Vergangenheit auf eine ebene Stromlandschaft, in der das Memelgebiet mit den Bauernhöfen und ländlichen Dörfern, wo Bobrowski in seiner Jugend regelmäßig im Sommer bei seinen Großeltern die Ferien verbracht hat, erkannt werden kann.

In der Ebene, hinter den Strömen
ein Hof. Dort war ich der Brunnen,
grün. Die Birken. Himmel,
wenn die Sommer fuhren
vor den Gewittern,
wenn der Fisch sprang, die Wasser
klirrten drunten,
der Morgen kam.

Das lyrische Ich identifiziert sich mit einem Ziehbrunnen und damit einem landschaftsprägenden, ja archetypischen und für die Bewirtschaftung der Höfe unabdingbaren Element, dem durch seine Funktion zusätzlich eine symbolische Bedeutung erwächst.

Die vierte Versgruppe hat wieder die Insel Mainau zum Thema, nun aber nicht mehr ihre Schönheiten, sondern ihre Geschichte zur Zeit des Deutschen Ordens. 1272 wurde die Kommende Sandegg aufgelöst und auf die Mainau verlegt, wo die Burganlage ausgebaut wurde. Von den mittelalterlichen Gebäuden steht nur mehr beim Hafen der steinsichtige sogenannte Komturey-Turm. Auf den tief in den Fels geschlagenen, wegen der Nähe zum See auch heute noch feuchten Gewölbekeller⁶⁴⁷ beziehen sich im Gedicht die folgenden Verse:

Hier das Gestein, überblüht,
eingesponnen die Höhle,
das knisternde Lager

647 Heute ist das Turminnere renoviert und das Kellergewölbe Lagerraum eines Restaurantbetriebes.

fault. Hier streckte das bleiche
Alttier sich, die Wölfin,
hängenden Blicks,
leckte die Welpen aus ihrer
Blindheit, schickte sie aus.

In manchen Gedichten Bobrowskis werden die Soldaten der deutschen Wehrmacht als Wölfe bezeichnet, hier sind die Ritter des Deutschen Ordens gemeint. In der nächsten Versgruppe erfolgt im Präteritum, eingeleitet vom Partizip Präsens des lautmalerischen Verbs „rasseln“, ihr Überfall auf Preußen.

Rasselnd fielen sie ein,
weiße Mäntel,
ein in die Ebenen, warfen
Feuer herein in die Weiler.
Ihre Spuren füllte
Blut. Das stieg mit den Nebeln
auf. Hing schwer im zerschrie'nen
Lufthauch. Über den Flüssen
ragten die Burgen kahl,
Richtblock, Galgen, der Wölfe Zeit.

Die sechste Versgruppe bezieht sich wieder auf die Mainau, wo das lyrische Ich im Zorn den Boden und die Gräser zertritt und unter dem Wappen des deutschen Ordens das 1746 vollendete neue Schloss betritt. Damit wechselt das Tempus wieder vom Präteritum ins Präsens.

Väter, für euren Zorn
tret ich den Boden, die fügsamen
Ufer, die Gräser der Mainau.
Unter der Deutschherrn Wappen
geh ich ein in die Tür.

Das Gedicht endet ähnlich wie es begonnen hat, indem die Geräusche des Regens, der Nachtschrei des weißen Pfau und die Parkbäume mit ihrem tiefhängenden Geäst erneut benannt werden, aber „Alles ist alt geworden“. Das spielt an auf die Geschichte der Insel: 1806 wurde im Zuge der Säkularisation die Kommende Mainau aufgelöst und ihre Besitzungen gingen an das neu gegründete Großherzogtum Baden. Heute gehört die Bodenseeeinsel der Familie Bernadotte, einem Zweig der schwedischen Königsfamilie.

Architekturmotive im lyrischen Werk



Abb. 32: Insel Mainau, mittelalterlicher Komturey-Turm, auf dessen Kellergewölbe sich Bobrowski bezieht. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.



Abb. 33: Hof des barocken Schlosses auf der Insel Mainau. Haupteingang im Mittelrisalit, durch den Bobrowski das Schloss betrat. Wappen der Deutschritter im Giebelbereich. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.



Abb. 34: Wappen der Deutschritter im Giebfeld des barocken Schlosses auf der Insel Mainau. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.

Die Gedichte über die Architektur der Ritterburgen des Deutschen Ordens sind mehrheitlich innerhalb dreier Jahre zwischen 1955 und 1957 entstanden. Sie können als wesentliche Elemente des Sarmatischen Divans betrachtet werden und lassen sich thematisch in ihm genau verorten. Ihr zentrales Thema ist – auch wenn sie vordergründig um Kulturlandschaft und Architektur zu kreisen scheinen – letztlich stets die von Bobrowski als gewalttätig und ungerecht wahrgenommene Herrschaft des Ordens sowie das Leiden und der Widerstand der Pruzen. Das Christentum, das die deutschen Ritter nach Osteuropa brachten, verdrängte die naturmagische Religion der einheimischen Bevölkerung, die Perun als Hauptgott verehrte. Auch diese Aspekte sind Teil der vielschichtigen Struktur der Gedichte, in denen immer wieder Naturzeichen als Chiffren für die religiöse Vorstellungswelt der Pruzen aufscheinen und die Kulturlandschaft das Signum der von Gewalt und Unrecht geprägten Geschichte trägt. Keines der Gedichte hat Bobrowski in seine drei Gedichtbände aufgenommen und nach 1957 hat er die Thematik in seinem lyrischen Werk nicht mehr berührt.⁶⁴⁸

648 Das einzige Gedicht dieser Gruppe, das Bobrowski zur Veröffentlichung vorgesehen hat, ist die „PRUZZISCHE ELEGIE“, die allerdings wegen der mehrmaligen Anrufung des belasteten Begriffs „Volk“ nicht in die westdeutsche Ausgabe des Gedichtbands „Sarmatische Zeit“ aufgenommen worden ist, die andern sind erst im Nachlassband veröffentlicht worden. In diesem Gedicht wird die Architektur der Pruzen durch die Erwähnung von „verwachsenen Burgwällen“ gestreift. GW I, 33–35.

Hingegen griff er die historische Begebenheit des Gedichts „DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525“ in der 1961 verfassten Erzählung „VON NACHGELASSENEN POESIEN“ nochmals auf.⁶⁴⁹ Bobrowski relativierte in der Folge seine negative Haltung gegenüber dem Deutschen Orden. In einem Brief an Gertrud Mentz, der Witwe des einstigen Leiters des Altstädtischen Gymnasiums in Königsberg, Arthur Mentz, hielt er am 3. Januar 1963 fest:

Die Aversion gegen den Orden mag überzogen sein, sie stammt noch aus meiner Schülerzeit und geht, wenn ich es jetzt überlege, auf den Einfluß Walther Harichs und noch mehr Alfred Brusts zurück, den ich damals kannte. Die Pruzzen waren mir damals so etwas wie der älteren Generation die Buren oder die Indianer. Und dann hat auch die Glorifizierung des Ordens durch die Nazis negativ gewirkt, denk ich.⁶⁵⁰

4.3 Sakrale gotische Architektur und Kunst

4.3.1 Backsteingotik

In russischer Kriegsgefangenschaft hat sich Bobrowski erstmals in seinem lyrischen Œuvre mit Bauwerken der Gotik befasst. Nach seiner Entlassung versuchte er den aus dem Jahr 1947 stammenden Gedichtzyklus „BACKSTEINGOTIK“⁶⁵¹ schriftlich festzuhalten, doch konnte der Text nicht vollständig rekonstruiert werden und ist Fragment geblieben. Bobrowski setzt sich in den durchgehend aus fünf Fußigen jambischen Versen bestehenden Gedichten mit unterschiedlichen Bauteilen und mehreren Bauwerken jener Epoche auseinander: Die zwölf Teile tragen die Titel „Die Burg“, „Der Dom“, „Strebepfeiler“, „Dachreiter“, „Westwand“, „Portal“, „Gotisches Fenster“, „Säule“, „Gräber im Hohen Chor zu Königsberg“, „Marienbild“, „Vierung“ und „St. Georg in Rastenburg“. Die einzelnen Gedichte unterscheiden sich in der Länge der Strophen, und jedes weist ein anderes Reimschema auf. Nur in zwei Gedichten des Zyklus werden mit der Kirche St. Georg in Rastenburg und dem Königsberger Dom eindeutig zu identifizierende Sakralbauten benannt, eine Zuordnung der übrigen gestaltet sich schwierig. Haufes Vorschläge in den Erläuterungen⁶⁵² sind mehrheit-

649 GW IV, 18.

650 Briefe III, 431f.

651 GW II, 106–113.

652 GW V, 303–305.

lich nachvollziehbar, lassen in einzelnen Fällen aber auch Fragen offen.⁶⁵³ In mehreren Gedichten finden sich eindeutige bautypologische Hinweise auf Hallenkirchen („Portal“, „Vierung“, „St. Georg in Rastenburg“) und eine Basilika („Gotisches Fenster“). Auch der Königsberger Dom ist im Zuge seiner komplexen Baugeschichte zu einer Hallenkirche ausgebaut worden, was Bobrowski mit dem Hinweis auf den Lichteinfall durch „steile Fenster“ angedeutet haben mag.

Die Auseinandersetzung Bobrowskis mit der insbesondere für den norddeutschen Raum typischen Backsteinbauweise von Sakralbauten geht bis in die Gymnasialzeit zurück, als er einen Scherenschnitt des Turms der Marienkirche in Danzig anfertigte.⁶⁵⁴ Das Unverwechselbare und Faszinierende dieser Architektur liegt zunächst im unpräzisen Baumaterial, das die mittelalterlichen Baumeister wirkungsvoll einzusetzen wussten. Darüber hinaus kommt den gotischen Kirchen eine hohe historische Bedeutung zu, da sie als Zeugnisse der Religionsgeschichte untrennbar mit der Herrschaft des Deutschen Ordens verbunden sind, was im Gedicht „Gräber im Hohen Chor zu Königsberg“ besonders deutlich wird. Für Jürgen Joachimsthaler spiegelt der Gedichtzyklus „BACKSTEINGOTIK“

die Spannung zwischen sich sehndem Erinnern der Heimat und dem Bewusstsein um eine historische Schuld wieder, die in konsequenter Umdrehung nationalsozialistischer Geschichtskonstruktionen (und wie diese) den deutschen Ritterorden nationalisierte und ihn als mythischen Kern, als deren ursächliche Vorgeschichte einer Historie

653 Mit dem „Dom“ könnte Bobrowski nach Eberhard Haufes Einschätzung in den Erläuterungen den Dom von Marienwerder gemeint haben. Die Zuschreibung scheint allerdings nicht eindeutig zu sein, da die gedrungenen Pfeiler jener dreischiffigen Kirche kaum als „Säulenwälder“ bezeichnet werden können. Der Königsberger Dom wiederum, den er ebenfalls in Erwägung zieht, kommt wegen seiner Doppelturmfassade kaum in Frage. Am ehesten würde Bobrowskis Gedicht zur gewaltigen Marienkirche in Danzig mit ihrem hohen Glockenturm passen, doch wird diese nicht als Dom bezeichnet. Dass sich das Gedicht „Dachreiter“ auf die Marienkirche in Danzig bezieht, ist wenig wahrscheinlich, da die letzten Verse nicht zum im Zweiten Weltkrieg zerstörten Dachreiter über dem Langhaus der Marienkirche inmitten der Schar der anderen Türmchen mit ihren spitz aufragenden Helmen passen. Der Dachreiter war dort nicht „allein“ und zudem auch nicht der letzte, der abends von den Sonnenstrahlen beschienen wurde. Hingegen könnte Bobrowski den zentralen Dachreiter auf dem Dom von Frauenburg (Frombork) gemeint haben, da dieses Bauwerk keinen Glockenturm besitzt, der das Türmchen mit seiner geschweiften, zweigeschossigen Haube überragen würde. Durch den Einfluss des Zisterzienserordens im 14. Jahrhundert wurde dort der Bau eines Turms verhindert. Zudem vermag Haufe den drei Gedichten „Portal“, „Gotisches Fenster“ und „Säule“ keinen Sakralbau zuzuordnen.

654 Der Scherenschnitt ist abgebildet in Bobrowski (1967), zwischen S. 80 und 81. Dort fälschlicherweise als Königsberger Dom bezeichnet.

einverleibte, die ihren Höhepunkt schliesslich im Eroberungs- und Vernichtungskrieg des NS-Regimes gefunden haben sollte.⁶⁵⁵

Diese Feststellung trifft indessen für die während der Kriegsgefangenschaft verfassten Gedichte nur bedingt zu, denn das Thema der Schuld bleibt in ihnen im Wesentlichen unerwähnt.⁶⁵⁶ Erst später, in den Jahren 1955–1957, vor allem im Gedicht „Luza“ des Gedichtzyklus „STÄDTE 1941“,⁶⁵⁷ konstruiert Bobrowski einen Zusammenhang zwischen der Gewaltherrschaft des Deutschen Ordens und den von der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg verübten Verbrechen. Neu ist aber, und hierin ist Joachimsthaler beizupflichten, dass die im Gedichtzyklus „BACKSTEINGOTIK“ benannten Bauwerke nicht „nur wieder Garant unvergänglicher Werte, sondern auch das Ergebnis historischer Prozesse“ sind.⁶⁵⁸ Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Deutschen Ritterorden, die aus dem Gedicht „Die Burg“ noch herausgelesen werden kann, fehlt hingegen in den nachfolgenden Gedichten und sie ist insbesondere auch nicht Thema des Gedichts „Gräber im Hohen Chor zu Königsberg“, wo ein lyrisches Ich seine sterblichen Überreste an der letzten Ruhestätte von Ordensmeister, Ritter und Herzog im Stein geborgen wissen möchte.

Wär ich wie ihr vergangen, meines Wesens
verspätet schalen Rest in diesen Stein
verbergend tiefer; nicht um des Vergessens
Lichtlosigkeiten willen (wir ermessens'
nie recht) – allein um dies: geborgen sein.⁶⁵⁹

1951 hat Bobrowski das Gedicht „MARIENKIRCHE IN DANZIG“⁶⁶⁰ geschrieben, das sich als eines der wenigen in seinem Œuvre monografisch mit einem Sakralbau befasst. Das Gedicht besteht aus vier alkäischen Odenstrophen mit insgesamt sechzehn Versen, welche die Architektur der gotischen Backsteinkirche mit feierlichen Worten preisen und das Betörende des gewaltigen Baus und seiner komplexen Gestalt betonen.⁶⁶¹ Ohne die Nennung der Stadt Danzig im Titel wäre eine Identifikation allerdings schwierig. Da ist von „rötender Wände Last“ und von „Pfeilergestreb“ die Rede und die Fenster sind „sternbestickt vom

655 Joachimsthaler (2004), 301.

656 Eine Ausnahme bildet das Gedicht „Die Burg“ am Anfang des Zyklus „BACKSTEINGOTIK“.

657 GW II, 294–298.

658 Joachimsthaler (2004), 301.

659 GW II, 112.

660 GW II, 187.

661 Surowska (2004), 95–97. Die Dynamik, die dem Gedicht innewohnt, bringt Barbara Surowska mit Rilkes Lyrik, insbesondere dem Gedicht „SELTEN“ aus dem Stundenbuch in Verbindung.

Maßwerk“. Solche Formulierungen verweisen zwar auf ein gotisches Bauwerk, aber sie könnten sich auch auf einen anderen Sakralbau dieser Stilepoche beziehen. Als Alleinstellungsmerkmale dürfen hingegen, nebst der schieren Größe der Kirche und ihrem markanten, das Stadtbild prägenden Glockenturm, die schlanken achteckigen Türmchen auf dem Schiff, dem Querschiff und über der Vierung mit ihren auffallend hohen, spitz zulaufenden, kupfergrünen Helmen gelten, die „Türmchen auf Gefels der Dächer“.

Die Marienkirche in Danzig ist ein hervorragendes kunst- und architekturgeschichtliches Zeugnis einer gotischen Hallenkirche, die in ihrem Bestand aber auch ingenieurtechnische, bautypologische, sozial- und religionsgeschichtliche Aspekte widerspiegelt. Der 1343 begonnene Bau war ursprünglich als Basilika geplant und erfuhr während der Ausführung eine Planänderung. Der Schwerpunkt des Gedichts liegt auf der architektonischen Würdigung, welche auf die dem Dichter wesentlich erscheinenden Faktoren fokussiert ist. Er nimmt also keine umfassende Beschreibung und Analyse des Bauwerks vor, sondern versucht es vielmehr zu charakterisieren, wobei dessen Höhenentwicklung zentrales Thema ist.

MARIENKIRCHE IN DANZIG

Entstiegene aus rötender Wände Last,
glühn Fensterbögen, kündend von tönenden
Steinhallen, die der Vorzeit Höhlen
Ernst in der Wölbungen Maß bewahren.

Aus Pfeilern drängt, mit spießenden Türmchen auf
Gefels der Dächer, breit und in Schluchten tief
zerspalten, die erstarrte Wirrnis
einzig zu halten, an sich zu reißen

und alles dies: die klingenden Wölbungen,
den steilen Zug der Fenster dort, sternbestickt
vom Maßwerk, und den Wuchs der Firste,
Mauer und Pfeilergestreb, erhebend

im Turmgebirge endlich zu einen, wild
sie pressend, sie beschwörend zur Höh hinauf,
dass sie einander hoch im Seewind
dröhnend vor Jubel im Arme hielten.

Die vier Strophen berühren verschiedene Bereiche des Bauwerks: Ausgehend von den gotischen Fenstern, deren Maße der Bogen – als diffuser Verweis auf eine frühchristliche oder vorchristliche Zeit – jenen von Höhlen entsprechen sollen,⁶⁶² wendet sich das Gedicht in der zweiten Strophe der Dachlandschaft mit ihren für die Marienkirche typischen Türmchen zu, um dann in der dritten das Langhaus des Kirchenbaus zu thematisieren und abschließend den Turm als architektonischen Höhepunkt zu feiern.

Der Glockenklang erfährt in der „MARIENKIRCHE IN DANZIG“ eine Befreiung: Das Gedicht endet mit der Vereinigung von Mauer und Strebebögen im Glockengeschoss des Turms, wobei das Partizip Präsens des Verbs „dröhnen“ das Glockengeläute in die Umarmung der personifizierten Baustrukturen miteinschließt.

Im März 1945 wurde die Marienkirche während der Eroberung der Stadt Danzig durch die sowjetische Armee stark beschädigt, wodurch fast die Hälfte der Kunstschatze verloren ging. Der hölzerne Dachstuhl brannte aus und zahlreiche Gewölbebögen stürzten in der Folge ein. Auch wurden die mittelalterlichen Glasmalereien zerstört. Als Bobrowski das Gedicht schrieb, waren die Restaurierungsarbeiten noch im Gang. Von alledem ist ebenso wenig die Rede wie von der erhalten gebliebenen, noch immer kunsthistorisch bedeutenden Ausstattung.⁶⁶³ Die äußere Erscheinung des gewaltigen Bauwerks, so wie es Bobrowski in seiner Jugend mit eigenen Augen wahrgenommen hat, ist – losgelöst von allen Einflüssen, denen die Kirche in der Zwischenzeit ausgesetzt war – das alleinige Thema des Gedichts.

4.3.2 Giotto's Fresken in der Scrovegni-Kapelle in Padua

Nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft hat Bobrowski im Sommer 1950 das Gedicht „GIOTTO“⁶⁶⁴ geschrieben, das zu den wichtigsten dieser Schaffensphase gehört, auch wenn es erst 1987 im Nachlassband seiner Gedichte publiziert worden ist. Es findet sich in seinem Œuvre kein anderes Gedicht, das er über mittelalterliche Wandmalerei verfasst hat und es zählt zu den wenigen, die sich monografisch mit einem Werk der bildenden Kunst auseinandersetzen. Der ethische Grundsatz am Ende des Gedichts, den Bobrowski

662 Der Begriff „Vorzeit“ ist unklar, da ihm eine wissenschaftliche Definition fehlt. Er verweist auf eine längst zurückliegende Zeit, möglicherweise das Paläo-, Meso- oder Neolithikum. Denkbar ist auch ein Bezug zu den Katakomben des frühen Christentums.

663 Ob Bobrowski entsprechende Kenntnis von der damals aktuellen Restaurierung hatte, ist allerdings ungewiss.

664 GW II, 167/168.

als Konklusion aus der Bildbetrachtung zieht, ist zudem in seiner Deutlichkeit einzigartig in seinem lyrischen Werk:

Unrechtes dulden ist so schmäglich als
Unrechtes tun. So sollst du Giotto ehren.

Die neun, in der Tendenz im Laufe des Gedichts kürzer werdenden Strophen bestehen aus fünfhebigen, kreuzgereimten Versen in jambischem Metrum.⁶⁶⁵ Die unterschiedlichen Abstände zwischen den Strophen lassen eine Vierteligkeit des Gedichts erahnen, ohne dass diese – wie in andern lyrischen Texten Bobrowskis – durch arabische oder römische Ziffern klar gekennzeichnet wäre.⁶⁶⁶

Das Gedicht bezieht sich auf die in ihrem Innern zu Beginn des 14. Jahrhunderts vollständig von Giotto di Bondone in Freskotechnik ausgemalte, tonnengewölbte Scrovegni- oder Arena-Kapelle in Padua. Die Längswände dieses Sakralbaus sind in drei Registern übereinander mit Darstellungen aus dem Leben von Jesus, Maria, Joachim und Anna geschmückt. Während seitlich des Chorbogens in gemalter, architektonischer Rahmung eine Verkündigung dargestellt ist, befindet sich auf der Gegenseite über dem Eingang – die ganze Rückwand bedeckend – ein großformatiges Fresko des Jüngsten Gerichts. Das lapislazuliblaue Tonnengewölbe mit kleinformatigen Tondi wird durch gemalte Gurtbogen rhythmisiert und so optisch verkürzt.

Bobrowski, der die Kapelle selbst nicht gesehen hat und dem lediglich Abbildungen in Karl Schefflers Publikation „Italien, Tagebuch einer Reise“ von 1924 zur Verfügung gestanden haben,⁶⁶⁷ interessierte sich nicht nur für das Werk des Künstlers, sondern auch für die Begleitumstände, unter denen dieses geschaffen worden ist. So handelt die erste Strophe vom unbemalten Sakralraum, den Giotto angetroffen hat und dessen ungewöhnliche Maße höchste Anforderungen an die Ausmalung stellten.⁶⁶⁸ Die Abmessungen des schmalen Gewölbes werden in Bobrowskis Gedicht nicht nur optisch, sondern auch akustisch als bedrohlich vermittelt. Anders als in dem während der Kriegsjahre geschriebenen Gedicht „CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT.

665 Die erste Strophe umfasst acht, die zweite zwölf, die dritte acht, die vierte vier, die fünfte acht, die sechste und siebte je vier, die achte drei und die neunte vier Verse.

666 Die Strophen eins und zwei bilden den ersten Teil des Gedichts, die Strophen drei und vier den zweiten, die Strophen vier und fünf den dritten und die Strophen sechs bis neun den vierten.

667 Bobrowski hat dieses Buch am 13. Juni 1950 erworben. Dazu Bukauskaite Nr. 1558, S. 562 sowie GWV, 313/314 und Chronik 30. Andere Bildquellen, welche Bobrowski zur Verfügung gestanden haben könnten, sind unbekannt. Bei Rosenberg (1902), 248, ist die Anbetung der Weisen, nicht aber die Gefangennahme Christi abgebildet.

668 Der Raum ist nur 8.50 m breit, aber 20.50 m lang und 18.50 m hoch.

1191“ werden aber die Vorbereitungsarbeiten und der Malvorgang nicht thematisiert.

So war der Raum gefügt. So stand er da.
Mit soundsoviel Schritten zu erschreiten,
von einer Wand zur andern. Nichts geschah,
als was auf Fliesen, Wänden, in den breiten
Portalen vorgesehen war. Es stand
so wie es war. So blieb es stehen. Wer
aufschrie aus der Begrenzung: von der Wand
fiel es auf ihn zurück, und drohender.

In der zweiten Strophe ist das Werk bereits vollendet; der Raum, obschon in seinen Maßen unverändert, scheint durch die Tiefenwirkung der Fresken an den Wänden und das blaue, an das Himmelszelt erinnernde Tonnengewölbe optisch an Weite gewonnen zu haben: „Du aber zwangst die Wände weit hinaus.“ Wer indes die Fresken wie ein Blinder berührte,

[...] ward
zurückgerissen jäh, als hätt vom Rand
des Abgrunds ihn Entsetzen fortgewiesen.



Abb. 35: Scrovegni-Kapelle in Padua, Fresken von Giotto die Bondone, 1304–1306: Gefangennahme / Judaskuss (fotografische Aufnahme von Karl Scheffler, 1922). Diese Bildvorlage stand Bobrowski zur Verfügung, als er das Gedicht schrieb.



23. GIOTTO, DER JUDASKUSS
DETAIL

Abb. 36: Scrovegni-Kapelle in Padua, Fresken von Giotto di Bondone, 1304–1306: Judaskuss, Ausschnitt aus der Gefangennahme (fotografische Aufnahme von Karl Scheffler, 1922). Diese Bildvorlage stand Bobrowski zur Verfügung, als er das Gedicht schrieb.

Während der Raum in der ersten Strophe in seiner Begrenzung durch die Wände einengend wirkt und der Hall eines Aufschreis bedrohlich auf den Rufer zurückfällt, ist es in der zweiten Strophe das Beängstigende der illusionistischen Weite, das jenen, der die Wand berührt, voll Entsetzen zurückschrecken lässt. Die akustische Erfahrung in der ersten Strophe wandelt sich also in der zweiten zur verwirrenden Wahrnehmung, der Tastsinn und Sehsinn durch die Fresken ausgesetzt sind.

Das Bedrohliche, das von der Malerei ausgeht, erinnert in seiner dramatischen Überzeichnung an Bobrowskis Odenzyklus „NOWGOROD 1941“, wo die Bilderwand in einer Klosterkirche das lyrische Du zu verwirren vermag.⁶⁶⁹ Ähnliches widerfährt im Gedicht „Westwand“ des Gedichtzyklus „BACKSTEINGOTIK“ einem lyrischen Du im Angesicht der Darstellung eines Jüngsten Gerichts.⁶⁷⁰

669 Nowgorod 1941, GW II, 49–51 (*Klosterkirche*).

670 GW II, 109.

Bemerkenswerterweise negiert Scheffler den bei Bobrowski so bedeutenden architektonisch-räumlichen Bezug.

Der erste Anblick ist eine Enttäuschung. Voller Erwartung betritt man die kahle Basilika, deren Decke und Wände über und über mit Freskomalereien bedeckt sind, und empfindet im Augenblick, daß von einer räumlichen Gesamtwirkung nicht die Rede sein kann.⁶⁷¹

Und Scheffler kommentiert seine subjektive Betrachtung mit den Worten:

Mit Giotto's Fresken kommt eine neue Absicht in die Wanddekoration. Seine Malerei dient nicht mehr der Architektur, sie wird sich selber Zweck. Oder besser, sie wird Ausdrucksorgan einer unräumlichen Absicht.⁶⁷²

Diese Sichtweise wird im Gedicht nicht geteilt. Offensichtlich entfaltet für Bobrowski die Ausmalung als Ganzes durchaus eine räumliche Wirkung und suggeriert trotz der engen Raumverhältnisse eine überraschende Weite.

Weit war das! weit! Die Kühle aus den Fliesen
schoß ihm ins Blut. Er beugte sich wie nie.

Ausgehend von der Betrachtung der Ausmalung des gesamten Innenraums am Gedichtanfang richtet Bobrowski in der dritten Strophe den Fokus auf das einzelne Bildfeld der Gefangennahme Christi und verweist mit einem in Klammern gesetzten Hinweis auf diese Darstellung.⁶⁷³

Geschüttelt Speere, Fackeln aufgehoben.
Ein Horn, das gellend in den Nachtwind schlug.
Gedränge, Wut, in Dunkelheit verwoben,
vorbrechend mit Gebärden aus Betrug,
hastigen, schrägen. Und ein Mensch inmitten
sehr still. Und einer, der sich an ihn hängt,
ihn einhüllt fast in sein Gewand, von Schritten,
die hinter ihm im Dunkel sind, gedrängt.

671 Scheffler (1922), 62/63. Nach Bukauskaite ohne Anstreichungen.

672 Scheffler, (1922), 63.

673 Bei Scheffler sind auf ganzseitigen Schwarz-Weiß-Tafeln die Grablegung, die Erweckung des Lazarus und die Gefangennahme abgebildet. Von dieser Darstellung findet sich zudem ein Detail mit dem Judaskuss.

Das Fresko besitzt einen horizontal geschichteten Bildaufbau, und im Gedicht findet eine Annäherung an die unübersichtliche Szene mit ihren zahlreichen Figuren nicht in traditioneller Leserichtung von links nach rechts, sondern von oben nach unten statt. Die Bewegung der Speere, das Auflodern der in die Höhe gehobenen Fackeln und das Gellen des himmelwärts gerichteten, von Verrat zeugenden Horns stehen am Anfang der Strophe. Dann erst wird der Blick auf das Gedränge von Jüngern und Soldaten und schließlich auf deren zornige Gebärden gerichtet. In dieser bewegten Szene strahlt einzig Christus, der von Judas umarmt und von dessen Gewand fast gänzlich eingehüllt wird, eine große Ruhe aus.

Auf Verrat deutet in Giottos Fresko auch das auffällige Gelb von Judas Mantel hin, das in jenem von Petrus, der im Begriff ist, Malchus ein Ohr abzuschneiden, eine Entsprechung findet. Die Darstellung könnte darauf verweisen, dass auch Petrus Christus verraten hat, indem er ihn vor dem Hahnenschrei dreimal verleugnete. Es fällt auf, dass Bobrowski auf den Aspekt der Farbensymbolik nicht eingeht, ja dass er im gesamten Gedicht nicht ein einziges Mal eine Farbe benennt. Welche Bedeutung er sonst der Farbigkeit bildlicher Darstellungen beimisst, wird im Gedicht über Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone deutlich.⁶⁷⁴ In Karl Schefflers „Italien, Tagebuch einer Reise“, das Bobrowski kurz vor der Niederschrift des Gedichts erworben hatte, standen ihm lediglich Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Giottos Freskenzyklus zur Verfügung.

Dem Thema der Gefangennahme Christi erwächst in Bobrowskis Gedicht eine symbolhafte Dimension. Das Bild steht für das menschliche Leiden generell und es mutiert auch zu einem tiefgründigen Spiegel, in dem sich das lyrische Du in unterschiedlichen Gefühlslagen wiederzuerkennen vermag:

Dies aber fordert dich! Vor dieser Wand
bleib stehen. Schau! Und tiefer als im Spiegel
siehst du dich: jubelnd, haßerfüllt, verbrannt
von Angst – Du bist ein Mensch. Hier steht dein Siegel.

Dann folgen zwei Strophen, die auf das ethische Credo der Schlussverse hin-führen.

Doch wär gering es, wenn du so von diesen
Gestalten gingest: an der Stirn gezeichnet
und klaglos ans Unsägliche verwiesen.
Du hast dich nur dem Einen übereignet:

674 „VON GOTTES GEGENWART (zu Andrej Rublews Dreifaltigkeitsikone)“, GW II, 228.

ein Mensch zu sein, zu schlagen mit den Fäusten
an die verschlossnen Türen, mitten in
der Angst das Unabdingbare zu leisten.

Als Mensch trägt das lyrische Du in seiner Schuldhaftigkeit das Kainsmal auf der Stirn, das im Alten Testament nicht nur Zeichen des Brudermordes, sondern auch des Schutzes durch Gott ist. Da die Scrovegni-Kapelle durch das Portal in der Westwand verlassen wird, bleibt es offen, ob in der Gedichtzeile „und klaglos ans Unsägliche verwiesen“ das Jüngste Gericht mitgemeint sein könnte. Sich dem „Einen“ übereignet zu haben, bezieht sich zunächst auf das nach dem Doppelpunkt folgende Handeln des Menschen, doch kann dieses Nomen auch Gott und die christliche Glaubenslehre miteinschließen. Indem die nachfolgende Strophe nur drei Verse umfasst, bleibt der mittlere – als einziger im gesamten Gedicht – ohne Reim und betont so die Verlorenheit und Verunsicherung des handelnden Menschen: Das Pochen an die verschlossenen Türen ist eine mit Angst verbundene, aber notwendigerweise zu leistende Aufgabe. Das Handeln wird also als ethische Grundverpflichtung des verantwortungsvollen Menschen postuliert. Das Gedicht endet mit vier Versen, in denen das Unterlassen des Handelns und damit das Hinnehmen von Unrecht am Mitmenschen dem Zufügen von Unrecht gleichgesetzt wird.

Du mußt noch mit der wilden Tränen Salz
das Rechte wollen, dich dem Zorn verschwören.
Unrechtes dulden ist so schmäählich als
Unrechtes tun. So sollst du Giotto ehren.

Diese Aufforderung zum ethischen Handeln, zum Blasen des Horns im Angesicht des Unrechts und Verrats ist letztlich die Kernaussage des Gedichts, an die sich Bobrowski – wohl auch als ehemaliger Wehrmachtssoldat aus persönlicher Betroffenheit heraus – mehrfach erinnert hat: So findet sich im Zusammenhang mit der Unrechtsthematik das gellende Horn, der Hornschrei auch in anderen seiner Gedichte.⁶⁷⁵

675 Im Gedicht „WILNA“, GW I, 21, ist vom „Hornschrei Giedimins“ die Rede, und im Gedicht „DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS“, GW II, 188, gellte der Wächter Hornruf in den Nächten.

4.3.3 Die Kathedralen Frankreichs

Das Gedicht „EUROPÄISCHE ODE“,⁶⁷⁶ das Bobrowski 1951/1952 geschrieben hat, beginnt mit dem Vers: „Deine Kathedralen umraucht Verwesung.“ Es handelt von der Ambivalenz gegenüber dem Kontinent Europa, seiner Geschichte und seinen Denkmälern, die zu allen Zeiten Bewunderung hervorgerufen haben. Zum andern aber ist Europas Historie über viele Jahrhunderte von Krieg, Ausbeutung, Unrecht und Unterdrückung bestimmt worden: „[...] die Waage zerriß vom Unmaß/deiner Verschuldung.“ In der siebten Strophe wird die Thematik des Eingangsverses noch einmal aufgenommen und verdeutlicht:

Nicht zu wägen Recht oder Unrecht gilt's. Noch
raucht Verwesung um deine Kathedralen.
Aber auch im Aschenstaub der Ruinen
lebt deine Rühmung.

Viele europäische Kirchenbauten waren, als Bobrowski das Gedicht schrieb, noch wesentlich von den tiefgreifenden Beschädigungen der beiden Weltkriege geprägt. Die Kriegsparteien hatten sich gegenseitig vorgeworfen, Denkmäler und damit unwiederbringliches europäisches Kulturgut absichtlich zerstört zu haben. In allen betroffenen Staaten waren die Restaurierungsarbeiten in den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts noch im Gang. Unter dem Eindruck der immensen Verluste an kulturellen Werten durch die beiden Weltkriege wurde 1954 die Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten beschlossen.

Der geschichtskritische Betrachtungsansatz des Gedichts „EUROPÄISCHE ODE“ findet im siebenteiligen, mit arabischen Zahlen überschriebenen Nachlassgedicht „DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS“,⁶⁷⁷ das Bobrowski 1951 verfasst hat, eine Entsprechung von „bisher nicht gekannter Radikalität“.⁶⁷⁸ Während die ersten fünf Gedichtteile ungereimt bleiben, weisen die letzten zwei Endreime auf; in den beiden Strophen über die Notre Dame in Paris am Ende des Gedichts finden sich auch keine verkürzten Verse mehr. In der Gedichtstruktur ist also eine immer stärker werdende Ordnung erkennbar.

Im Gedicht werden unter den Ziffern 2 bis 7 die sechs Kathedralen von Verdun, Nancy, Saint Quentin, Reims, Chartres und Paris erwähnt. Die Städte

676 GW II, 192/193.

677 GW II, 188–190.

678 Joachimsthaler (2004), 304. Zu Unrecht zählt hingegen Kastinš (2004), 120, das Gedicht „DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS“ zu jenen, „wo eine Kirche oder Kathedrale nach dem alten Modell beschrieben oder charakterisiert wird“.

Verdun, Nancy und Paris hat Bobrowski – soweit ist Haufe beizupflichten – 1940/1941 als Soldat der deutschen Wehrmacht gesehen. Doch gibt es keinerlei Indizien, dass dies auch für die Standorte der übrigen gotischen Sakralbauten gilt.⁶⁷⁹ Eher ist anzunehmen, dass Bobrowski die im Gedicht benannten Bauwerke in Büchern studiert hat und ihm somit entsprechende Abbildungen vorgelegen haben.⁶⁸⁰ Die Reihenfolge der Kathedralen im Gedicht folgt aus geographischer Sicht keinem klaren System, auch eine chronologische Abfolge im Hinblick auf die Baudaten ist nicht erkennbar. Naheliegend erscheint einzig die Positionierung der Notre Dame als der Kathedrale der Hauptstadt Paris am Ende des Gedichts.

DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS

1

Vor Zeiten stießen sie die harten Kiele
durch See und Sund und brachen auf die Häfen
und brandschatzten die Seelen. Voller Schwielen
und Narben war ihr Lied und die Gebete.

Der Wächter Hornruf gellte in den Nächten.
Und Feuer fraß.

2

Die Kathedrale von Verdun fährt über
den Dächern hin der Stadt, eine Galeere
vergessner Tage, leer. Kein Ruderschlag
tönt auf. Gewölk –

679 Dazu GW V, 318. Dass von den Gedichttiteln nicht ohne Weiteres Rückschlüsse auf die Bewegung von Bobrowskis Einheit während des Frankreichfeldzugs gezogen werden dürfen, belegt das Gedicht „DIE KÜSSENDEN“, GW II, 15, das sich auf eine mittelalterliche Bildhauerarbeit an einem Haus im südfranzösischen Saint Antonin bezieht, wo sich Bobrowski nachweislich nie aufgehalten hat.

680 Auf welche Bildquellen sich Bobrowski im Einzelnen bezieht, ist unklar. Rosenberg (1902), 215 f. beschäftigt sich mit der Notre Dame in Paris und ab 223 f. mit dem Straßburger Münster, nicht aber mit anderen französischen Kathedralen. Hingegen besaß Bobrowski ein Werk von Chr. Aimond über die Kathedrale von Verdun (Katalog Bukauskaite Nr. 9, S4).

3

In Nancy nennt man eine Winkelbörse
mit diesem Namen, wo man ohne Eifer
erfahrener, gewöhnlicher zugleich,
sich umtut.

4

Aus regellosen Felsen, aufgetürmten,
aus Schluchten hallt an den geborstnen Wänden
von Saint Quentin, aus Höhlen, ungestillter
Gesang. Umher ist in der Ebne draußen
der Wind gewaltig.

5

Reims aber steht in ew'gem Morgenlicht.
Hier darf Zerstörung nahen, Haß und Untat
die Wand einreißen, Dach und Pfeiler stürzen.
Und muß Gewürm doch bleiben und ungütig.

So übersteigt den blutigen, zerschlagenen
und hingesunknen Leib, die starren Glieder
allein das Herz.

6

So wend dich ab. Verschließ die Augen wieder
ins Tägliche, du hast die Fensterreih'n
gesehen über dir, im kalten Stein,
die Herrlichkeit der seeligen Lieder.

So wende dich. Die Hallen über dir
verwölben eine Welt – so gehe, spür:
Du trägst die fahle Unrast dieser Zeit,
o Chartres,
ins tiefe Dunkel deiner Ewigkeit.

Und Notre Dame. Unter deinen Bogen,
den unbegreiflichen, sind eingezogen
die Kathedralen alle – und, die sangen,
die Engel – die am Galgenholz gehangen –
und ihre Richter – und mit blut'gen Händen
die Henker – und die Händler von den Ständen
am Markt – die Bauern – und der Wald der Welt
hat sich in dir, zu dienen, aufgestellt,
hebt Dach und Wölbung über Mensch und Tier.

Und jeder kommt durch dieses Tor zu dir.

Das Gedicht beginnt mit Versen, die stark an das von Friedrich Schult geschriebene und in Ernst Barlachs Roman „Der gestohlene Mond“ 1948 publizierte Gedicht „*Kirchen über der Stadt*“ erinnern.⁶⁸¹

Kirchen über der Stadt

Sie fuhren früh wie große Archen aus,
vorweltliches Geschwader, fromm und räuberisch
die himmlischen Küsten plündernd.
Gott aber schwieg. Und seiner falschen
und ergrimten Heiligen Geschrei
erschreckte sie und warf sie an den Strand.
Sie drohen noch. Der Glanz des fremden
Gestirns auf ihren Schultern
ist noch nicht ausgelöscht...

Wie bei Schult, so steht auch bei Bobrowski das „sie“ wohl zunächst für die personifizierten Kirchen; gleichzeitig dürfte er auch christliche Seefahrer in einer weit zurückliegenden Zeit miteingeschlossen haben, da die im Gedicht benannten Eroberungen Assoziationen an Kriegs- und Kreuzzüge wecken.

681 Bobrowski besaß das Buch. Dazu GWV, 318 und Katalog Bukauskaite 36, Nr. 119. Schults Gedicht ist bei Barlach nicht in seiner Gänze wiedergegeben. Es endet in Schults Gedichtband „GESTIRN IST WEIT“ auf Seite 32 mit den Versen: „O blinde Drohung / herrliche Verstocktheit / Noch des gepfälten Rumpfs! / Es packt dich Scham / Und hängt das graue Herz, / Das opferwillige, an seine Pfeiler.“ Das Gedicht ist bei Schult titellos.

Jedenfalls geht aus beiden Gedichten die Schuldhaftigkeit des Christentums hervor.⁶⁸²

Die Kathedrale von Verdun, im Wesentlichen noch ein romanisches Bauwerk mit gotischen Seitenkapellen, wird im Gedicht als Galeere bezeichnet und erinnert so an Unterdrückung und Fronarbeit bei ihrer Errichtung. Sie erlitt im Ersten Weltkrieg durch Granatentreffer schwerwiegende Beschädigungen und erfuhr in der Zwischenkriegszeit eine Restaurierung, im Zuge derer die Krypta freigelegt und ihre Säulen mit zeitgenössischen Kapitellen versehen wurden, die unter anderem auch Kriegsszenen darstellen. Der Name der Stadt ist denn auch unauslöschlich mit dem hunderttausendfachen Tod und dem unendlichen Leid verbunden, das die Kampfhandlungen um die militärische Festung zwischen dem 21. Februar und dem 19. Dezember 1916 mit sich brachten. Dass Bobrowski die Kathedrale von Verdun als erste im Gedicht thematisiert, mag mit dem Chiffrencharakter des Stadtnamens zusammenhängen.

Die Kathedrale von Nancy ist kein gotisches Bauwerk, sondern stammt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Frage, weshalb sie Bobrowski in das Gedicht aufgenommen hat, während er auf die Nennung anderer mittelalterlicher Kathedralen wie jener von Amiens und Rouen verzichtete, ist nicht schlüssig zu beantworten. Der Umstand, dass Bobrowski die Stadt vom Frankreichfeldzug her gekannt hat, könnte eine Erklärung bieten. Die vier Verse sind wohl so zu interpretieren, dass der Dichter dem barocken Sakralbau mit der eleganten Doppelturmfassade keinerlei Beachtung schenkt und stattdessen die inoffiziellen Tauschgeschäfte, die dort im Zweiten Weltkrieg stattgefunden haben, und von denen er möglicherweise selbst Zeuge geworden ist, mit einem gewissen Zynismus bedenkt.⁶⁸³

Die Ruinen der Kathedrale von St. Quentin sind Ausdruck der tiefgreifenden Zerstörung des gewaltigen Baus im Ersten Weltkrieg: Erst 1956, und damit fünf Jahre, nachdem Bobrowski das Gedicht „DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS“ geschrieben hat, konnten dort wieder Gottesdienste stattfinden. Die vier Verse beschränken sich denn auch auf das Benennen des ruinösen Baubestandes. Ob mit den Höhlen früh- und vorchristliche Bezüge mitgemeint sind, bleibt offen.

In der Kathedrale von Reims sind zahlreiche französische Könige gekrönt worden. Der Bau zeugt damit vom Unrecht, das Generationen von Bürgerinnen und Bürgern vor der französischen Revolution durch die feudalen Herrschaftsstrukturen widerfahren ist. Diesen Aspekt mag Bobrowski

682 Damit dürfte auch auszuschließen sein, dass sich der erste Teil des Gedichts auf die Eroberung der französischen Küstengebiete und das Seinetal durch die Wikinger um 900 unter ihrem Häuptling Hrolf bezieht. Carpentier (2011), 61–67.

683 Im Stadtzentrum von Nancy befindet sich an der Place de la Carrière die Alte Börse, die Bobrowski – angesichts des Gedichttitels – indes kaum gemeint haben dürfte.

im Gedicht mit dem Hinweis gemeint haben, dass „Zerstörung nahen“ dürfe. Dennoch zählen die Verse zu den Befremdlichsten im Werk des Dichters, da die Kathedrale für die Franzosen bis zum heutigen Tag ein zentraler Ort der nationalen Identität geblieben ist. Schwere Schäden erfuhr das Bauwerk vorab im Ersten Weltkrieg durch Beschuss der deutschen Artillerie, der als Vergeltung für die Zerstörung des Doms von Speyer im Jahr 1689 gerechtfertigt wurde, was Bobrowski, als er die problematischen Zeilen verfasste, wohl nicht bewusst gewesen ist.

Der nachfolgende sechste Gedichtteil über die Kathedrale von Chartres besteht aus zwei Strophen mit den Reimschemen abba und ccdd. Der Anruf „o Chartres“ bildet eine eigene Gedichtzeile, die ungereimt bleibt. Zu Beginn beider Strophen wird ein Du aufgefordert, sich abzuwenden, mit dem Bobrowski die personifizierte Kathedrale selbst meint: Die farbigen Glasfenster aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die zu den bedeutendsten mittelalterlichen Artefakten der Welt gehören, entsprechen im Gedicht nicht dem „Täglichen“, sie „verwölben“ die mittelalterliche, von Not und Armut weiter Teile der Bevölkerung geprägte Realität, die von der Kathedrale als „fahle Unrast“ ins Dunkel der Ewigkeit getragen wird.

Sowohl die Endreime als auch die Personifizierung des Kirchenbaus finden eine Entsprechung im siebten und letzten Gedichtteil, in dem die Notre Dame in Paris als Du angesprochen wird. Unter ihren Portalbögen, deren baukünstlerische und glaubensphilosophische Bedeutung mit dem Adjektiv „unbegreiflich“ betont wird, sind nicht nur alle andern Kathedralen, sondern auch Engel, Hingerichtete, deren Richter und Henker, Händler der Marktstände und Bauern eingezogen. Die Säulen, als „Wald der Welt“ bezeichnet, heben „Dach und Wölbung“, über „Mensch und Tier“ und damit scheinbar über die ganze Welt. Das Gedicht schließt, was selten in Bobrowskis lyrischem Werk ist, mit einem einzelnen Vers. Das Portal der Kathedrale wird am Ende des Gedichts zum „Tor“, durch das alle eingehen. Dies ist durchaus wörtlich zu verstehen, denn im Tympanon über dem mittleren Eingang findet sich die bauplastische Darstellung des Jüngsten Gerichts.

Ob die sozialkritische Färbung dieses Gedichts mit der Antifa-Schulung während der Kriegsgefangenschaft in Russland im Zusammenhang steht, lässt sich nicht eruieren, da Bobrowski über diese Zeit nie gesprochen hat. Jedenfalls hat er sich in den folgenden Jahren von der Thematik einer pauschalen Verschuldung des Kontinents Europa wegbewegt und sich als Deutscher und ehemaliger Wehrmachtssoldat auf die Schuld seines Landes gegenüber den Völkern des Ostens konzentriert. Die Gedichte, die er in den ersten Jahren nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft geschrieben hat, bergen aber mit ihrem kritischen Blick auf traditionelle Machtstrukturen und der ethisch

begründeten Verpflichtung, Unrechtes nicht zu dulden, im Keim bereits die Entwicklung, die seine Lyrik später im Zusammenhang mit dem Sarmatischen Divan genommen hat.

4.3.4 Das Bildprogramm mittelalterlicher Glasfenster

Nachdem Bobrowski auf einer Reise im Juni 1954 die Dome von Aachen und Köln besichtigt hatte, entstand kurz darauf das ungereimte Nachlassgedicht „DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN“.⁶⁸⁴ Der Aachener Dom mit einer komplexen Baugeschichte, die auf karolingische Zeit zurückgeht, weist eine Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts errichtete Chorthalle auf, deren farbige, bleiverglaste Fenster ein hoch bedeutendes Kulturgut darstellten, das allerdings im Zweiten Weltkrieg vollständig verloren gegangen ist. An ihrer Stelle schufen 1949 bis 1951 Walter Benner und Anton Wendling neue, weitgehend abstrakte Fenster, deren Fertigstellung, als Bobrowski Aachen besuchte, erst wenige Jahre zurücklag. Die mittelalterlichen Glasfenster des Kölner Doms hingegen sind zum Teil erhalten geblieben.⁶⁸⁵ Allerdings ist nicht anzunehmen, dass sich das Gedicht ausschließlich auf die Scheiben des Kölner Doms bezieht, denn der Plural im Titel des Gedichts deutet darauf hin, dass die Glasmalereizyklen mehrerer Sakralbauten gemeint sein dürften, und zudem finden sich im Gedicht Hinweise auf biblische Szenen, die in Köln nicht vorkommen.

684 GW II, 242 f., GW V, 339 f. und Chronik 34. Bobrowski besaß zudem den Bildband „Farbenfenster großer Kathedralen des XII. und XIII. Jahrhunderts: Meisterwerke mittelalterlicher Glasmalerei“ mit einem Geleitwort von Ricarda Huch (Katalog Bukauskaite S. 167, Nr. 474). Die Reproduktionen in diesem Werk zeigen durchweg Fenster in französischen Kathedralen. Wann Bobrowski den Band erworben hat, ist unbekannt, ob er sich im Gedicht darauf bezieht, fraglich.

685 Von den insgesamt rund 10.000 Quadratmetern Glasfläche stammen rund 1.500 noch aus der Gotik, die übrigen aus dem 16. bis 20. Jahrhundert.

DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN

Gebirg urweltlich. Tränengüsse schlagen
darüberhin. Licht stürzt aus Klüften her.
Und Feuerflammen flügeln in den Lüften.

- Als ein erschwiegener Ruf dich hielt, die Stufen
5 eingrenzte um dich her, – vom Opferstein
der Heiden, überm Blutrauch, wuchs die Lilie
des Kelchs – tierhäuptig, silbern lauschte endlos
der Waldgötze nach den Vögeln um Assisi –
und Haupt bei Haupt die Jungfrau auf den Schneisen
10 der Erdzeit – es erhob der Aquinate
den Blick – und über seinen Vers verschränkte
Virgil die Hände – unterm Dunkel scharfte
der Schritt Elisabeths den Hang hinab –
und einer Nymphen Blätterhand, zur Blüte
15 sich faltend, leuchtete im Schweigen hin –

- Dies alles: Engel, Heilige inmitten,
und Geist der Vorzeit am geschwungenen Horne
des Opferviehs, das Messer der Beschwichtigung
rostig vom Tode – wo wär da ein Anfang
20 zu setzen? es geschah uns wie es blieb,
ging zu uns ein, als wir es schon verließen
mit Augen wie Gewölke, und trägt uns hin
wie Wälder flußhinauf, nomadendunkel
und morgennaß, – weil niederfuhr die Macht,
25 zu leben auf der Erd, aus allen Himmeln
einmal auf uns; am zagen Wüstenrand
die Väter standen abgewandten Mundes
und schlugen sich die Hände ins Gehör
und schrieten auf. Wir aber denken's nicht.

- 30 So kommt uns das Gericht der Welt entgegen
auf allen Pfaden, in den Adern schon
zu spüren, in den Händen, die den Fluch
sich zu bereiten scheinen – Künste, lange
geheiligt, irren in der Ängste Bergwerk
35 dahin, aufatmend, jäh dem Lauf der Füße
nur trauend noch, kaum noch den Schein bewahrend
des frühen Aufgangs, unermess'nen Wuchses –

- Unselige Zeit, die Altern denkt und Hingang
und sich begreift im Widerwort! Es leuchtet
40 der Berg, der Dornbusch lodert auf, die Stimme
erschallt, das Säuseln einer blauen Frühe –
die Traube schwillt in Kanaan – Propheten,
zerrissnen Auges, stammelnd – in den Nächten
Jerusalems Gespräch, Frage und Antwort –
45 und Bangnis der Verlassenheit – und Erde –
und Wiederkunft im Gang nach Emmaus –

- Ihr Angerufenen, schreit, da wir uns neigen,
Gewißheit uns ins Ohr: Des Vaters Wille
geschieht im Himmel und auf Erden! bald
50 kommt uns sein Reich! wer hofft denn, wo er siehet!

Die nur drei Verse zählende, erste Strophe dürfte sich auf die Geschichte des Kölner Doms beziehen, die untrennbar mit der Antike verbunden ist. Der hochbedeutende Kirchenbau steht am Rand der ehemaligen römischen Stadt und zählt zu den größten gotischen Kathedralen der Welt. Im Gedicht spielt die antike und heidnische Kulturgeschichte eine zentrale Rolle: Allein in den ersten zwei Strophen finden sich zehn Begriffe, die auf eine Zeit vor der Christianisierung verweisen: „urweltlich“, „Opferstein“, „Heiden“, „Blutrauch“, „tierhäuptig“, „Waldgötz“, „Virgil“, „Flurgott“, „Nympe“, „Blätterhand“. Doch sind die heidnischen Themen untrennbar mit dem Christentum verbunden, indem über dem Blutrauch des Opfersteins der Heiden die Lilie des Kelchs wächst und der Waldgott nach den Vögeln von Assisi lauscht, denen gemäß der Legende der heilige Franziskus gepredigt haben soll. Der Kirchenlehrer Thomas von Aquin wiederum wird mit dem antiken römischen Dichter Vergil in Verbindung

gebracht, dessen 4. Ekloge, wie Haufe ausführt, „frühzeitig als prophetischer Hinweis auf das Kommen Christi gedeutet wurde“.⁶⁸⁶

Losgelöst von vorchristlichen Traditionen ist hingegen die Gestalt der im Gedicht den Hang hinabschreitenden Elisabeth; die Thüringer Landgräfin, die, wie Haufe festhält, „nach dem Tod des Landgrafen Ludwig 1227 von ihrem Schwager Heinrich Raspe mit ihren Kindern von der Wartburg vertrieben“ und schon 1235, vier Jahre nach ihrem Tod, heiliggesprochen worden ist, findet sich im unteren Register des Anbetungsfensters im linken Seitenschiff des Kölner Doms. Sie steht dort in einer Reihe mit der Königin von Saba bei König Salomon, der Mutter Gottes und dem heiligen Christophorus. In Marburg, wo die heilige Elisabeth ihre letzten Lebensjahre verbracht hat, gründete sie ein Armenhaus und trat dem Franziskanerorden bei: Die spätgotische Darstellung im Kölner Dom zeigt sie zusammen mit einem Bettler, der seine Schale darbietet.

Das große „Westportalfenster“ ist vom preußischen Kronprinz Friedrich und seiner Ehefrau Victoria gestiftet worden und stammt aus den Jahren 1865–1870. Bobrowski könnte sich in seinem Gedicht mit dem Hinweis auf das „Messer der Beschwichtung“ und dem „Horn des Opferviehs“ auf das dort wiedergegebene Opfer Isaaks beziehen.⁶⁸⁷ Der brennende Dornbusch ist auf dem aus dem 13. Jahrhundert stammenden „Jüngeren Bibelfenster“ dargestellt.⁶⁸⁸ Doch nicht für alle biblischen und religionsgeschichtlichen Gestalten und Themen finden sich im Kölner Dom eindeutige Belege: Zwar ist Thomas von Aquin auf dem „Apostelkonzil-Fenster“ des 19. Jahrhunderts im südlichen Querhaus, dessen Sockelzone herausragende Vertreter der Mönchsorden zeigt, eine Darstellung gewidmet. Franz von Assisi⁶⁸⁹ aber fehlt, ebenso sucht man die beliebte Darstellung der klugen und der törichten Jungfrauen auf den Kölner Glasfenstern vergeblich. Das im Gedicht benannte Weltgericht schließlich bezieht sich nicht auf ein Glasfenster, sondern möglicherweise auf den aus der Zeit um 1200 stammenden Schrein im Chor des Kölner Doms, einem vergoldeten, mit Edelsteinen und antiken Gemmen geschmückten Reliquiar, das als einer der bedeutendsten Kunstgegenstände des Mittelalters gilt.

Das Gedicht endet mit der Aufforderung an die angerufenen Heiligen, einem lyrischen Wir Glaubensgewissheiten ins Ohr zu schreien: Sie beziehen sich

686 GW V, 339.

687 Das hier erstmals auftretende Motiv des Rostes als Ausdruck der Schuld und des Gedenkens findet sich in Bobrowskis lyrischem Werk mehrfach wieder.

688 Das Fenster ist ursprünglich für die Kölner Dominikanerkirche gestiftet worden.

689 Eines der bekanntesten mittelalterlichen Glasfenster mit der Darstellung des den Vögeln predigenden Franziskus findet sich in Königfelden.

auf das Vaterunser, das Christus in der Bergpredigt lehrte, und den Römerbrief 8.24, „Wie kann man des hoffen, das man sieht?“⁶⁹⁰

4.3.5 Die Krypta im Dom von Brandenburg

Am 18. Oktober 1963 schrieb Bobrowski das Gedicht „KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG“⁶⁹¹ nachdem er tags zuvor im Wichernhaus in der Stadt Brandenburg gelesen und am Nachmittag auf Einladung von Jürgen Henkys den Dom besichtigt hatte, der damals einer mehrjährigen Restaurierung unterzogen wurde.⁶⁹² Offenbar waren zu jenem Zeitpunkt die Fenster der Krypta offen und die opake Verglasung noch nicht eingesetzt, sodass Bobrowski auf den herbstlichen Baumbestand im bekiesten Vorbereich des Domes sehen konnte. Dass ihn dieses Baudenkmal beeindruckt hat, geht aus dem Brief hervor, den er wenige Tage später an Michael Hamburger sandte und in dem er festhielt: „ich komm gerade von einer kleinen Reise zu einem schönen alten Dom zurück“.⁶⁹³ Allerdings verschweigt er entgegen seinen Gepflogenheiten dem Freund gegenüber, dass er über dieses Bauwerk bereits ein Gedicht geschrieben hat.⁶⁹⁴

Das Gedicht „KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG“, das nach Bobrowskis Tod im Band „Wetterzeichen“ publiziert worden ist, gilt als das letzte, das er über einen mittelalterlichen Sakralbau verfasste.

KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG

Hier
 das Gefäß für die Finsternis:
 klirrend, die Wände aber
 aufgebrochen gegen
 5 die Schatten und weißen Lichter,
 dort gehn vorüber
 die Bäume
 mit kahlem Haupt.

690 GW V, 340.

691 GW I, 197.

692 GW V, 202/203.

693 Bobrowski / Hamburger (2004), 46 / 47 und Briefe IV / 148.

694 Bobrowski hat seinen Briefen an Hamburger häufig seine neuesten Gedichte beigelegt.

- Alt, Finsternis, du
10 geh nicht unter die Erde,
nicht die Schritte hinunter,
verhalt den Atem, den Schrei:
Wer deckt meine Augen, wer
hebt meine Arme, wer
15 trägt mir das Haar?
- Daß der Abend, sagst du,
nicht käme – er kommt mit dem Rauch
auf dem Wasser, er nennt
vom andern Ufer herüber
20 seinen Namen ohne Laut –
- daß er nicht käme, du schlag
den Stein an den Glockenrand: so
wird erschallen erzen
die Heldin, auf ihrem Ruf
25 flügellos
werden die Lüfte
stehn und werden umhergehn
unbeschut.

Die beiden, durch einen Schrägstrich miteinander verbundenen Teile des Gedichttitels, die, indem sie nicht durch eine Präposition verknüpft sind, gleichwertig nebeneinander zu stehen scheinen, verweisen auf die Unterkirche des auf die Zeit der Romanik und der Gotik zurückreichenden Doms. Der niedrige Raum liegt unter der Apsis und diente für Bestattungen in unmittelbarer Nähe des Altars.

Das Gedicht hebt an mit einem „Hier“, dem im sechsten Vers das Wort „dort“ entgegengesetzt wird. Das „Hier“ bezieht sich auf die Krypta als dem zentralen Thema der ersten Versgruppe: Sie wird als „Gefäß für die Finsternis“ bezeichnet, dessen Wände aufgebrochen sind, eine Formulierung, die dem damals angetroffenen Stand der Bauarbeiten entsprechen mag. Das Nomen „Gefäß“, das für die Bezeichnung eines Raumes höchst ungewöhnlich ist, erinnert gleichzeitig an eine Graburne. Die Verse „dort gehn vorüber / die Bäume / mit kahlem Haupt“ nehmen Bezug auf die herbstliche Außensituation, wobei die Bäume eine Personifizierung erfahren und Assoziationen an geschorene Gefangene wecken.

Diesen beschreibenden Versen folgt die Anrufung eines lyrischen Du, das aufgefordert wird, den Gang hinunter unter die Erde nicht anzutreten, den Atem anzuhalten und nicht zu schreien. Das Nomen Finsternis, das am Anfang der zweiten Versgruppe wiederaufgenommen wird, scheint sich auf ein vergangenes, schuldbelastetes Geschehnis zu beziehen, das nach dem Doppelpunkt durch die dreiteilige Frage eines lyrischen Ich an Darstellungen der Grablegung Christi erinnert.

Dem Kommen des Abends, vor dem sich das lyrische Du scheut, und der vom andern Ufer herüber lautlos seinen Namen nennt, wohnt ein erschütternder und bedrohlicher Aspekt inne. Wie der Acheron das Totenreich umfließt, umgeben die Havelarme die Dominsel, und so mögen in der Formulierung antike mythologische Bilder mitschwingen.

Als Gegenstück zu den Imaginationen des Todes endet das Gedicht mit zuversichtlichen Versen über eine Glocke, die als Heldin bezeichnet wird. In ihrem aufsteigenden und sich ausbreitenden Klang kann ein Gedenken an vergangenes Unrecht erkannt werden. Dabei ist zunächst an die mittelalterlichen machtpolitischen Verhältnisse zu denken: Auf der Dominsel wurde 948 das Bistum Brandenburg für die Slawenmission gegründet, doch der Missionsversuch scheiterte im Jahr 983. Der Dom, dessen Baubestand bis auf das 12. Jahrhundert zurückreicht, zeugt von der Wiedererrichtung des Bistums 1161 und damit letztlich von der Christianisierung der heidnischen slawischen Bevölkerung. Damit betrifft die Geschichte des Bauwerks auch Bobrowskis zentrales Thema des Unrechts der Deutschen gegenüber den Völkern des Ostens. Da indes Bobrowskis Gedichte über die Burgen des deutschen Ordens wesentlich früher, vornehmlich in den Jahren 1955 bis 1957 entstanden sind, dürfte das Gedicht thematisch vielschichtiger zu interpretieren sein.

1948 kehrten die Domglocken, die während des Kriegs zur Herstellung von Kriegsgerät hätten eingeschmolzen werden sollen, unversehrt nach Brandenburg zurück. Als Bobrowski 1963 den Dom besuchte, stand die kleinste von ihnen mit dem Schlagton *dis*, die aus der Zeit um 1300 stammt, noch vor dem Dom. Sie wurde erst 2007 ins heutige Geläut reintegriert. Die im Gedicht als „Heldin“ bezeichnete Glocke könnte demnach auch auf die finstere Geschichte des Zweiten Weltkriegs und des Nationalsozialismus verweisen. Im Wort „unbeschuh“, mit dem das Gedicht endet, vermutet Haufe in den Erläuterungen ein „Zeichen der Ehrfurcht in Anlehnung an Ex 3,5.“

Seit den Fünfzigerjahren des 20. Jahrhunderts steht in der Krypta auf einem schmiedeeisernen Fuß ein kleiner, aufklappbarer Holzschrein, der eine Reihe von Kartontafeln mit Namen und Lebensdaten christlicher Opfer des Faschismus im Dritten Reich enthält. Ob ihn Bobrowski bei seinem Besuch des Doms gesehen hat, ist zwar wegen der damals ausgeführten Renovationsarbeiten un-

sicher. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass sich das Gedicht auch auf die Verfolgung und den Tod jener Personen bezieht, die damals ihr Leben für das unbedingte Festhalten an christlich-ehelichen Werten hingegeben haben, und die durch ihr Martyrium mit der Passion Christi verbunden sind. Bobrowski war für diese Thematik sensibilisiert, da das Todesdatum des Theologen Dietrich Bonhoeffer, der am 9. April 1945 wegen der angeblichen Beteiligung an einem Attentat auf Hitler im KZ Flossenbürg hingerichtet worden ist, mit seinem Geburtstag übereinstimmte, was ihn jeweils traurig gemacht habe.

Da Bobrowski oftmals in seinen Gedichten auf Analogien zurückgreift, ist schließlich auch daran zu denken, dass in der Nazizeit in der Gaskammer des nur rund einen Kilometer von der Dominsel entfernten Konzentrationslagers Brandenburg tausende von Euthanasie-Opfern ermordet worden sind.⁶⁹⁵



Abb. 37: Holzschrin in der Krypta des Brandenburger Doms.
Fotografie von Eduard R. Müller, 2014.

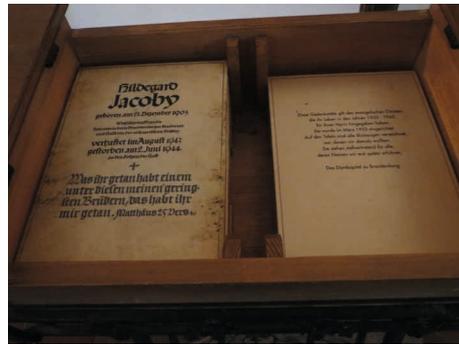


Abb. 38: Holzschrin in der Krypta des Brandenburger Doms.
Fotografie von Eduard R. Müller, 2014.

4.4 Urbane und ländliche Parkanlagen und Freiräume

4.4.1 Ein Park als Ort der Selbstfindung im Zweiten Weltkrieg

Urbane und ländliche Grünräume und Parkanlagen, zu denen auch Friedhöfe gehören, haben in Bobrowskis lyrischem Werk der letzten Lebensjahre eine hohe Bedeutung erlangt. Doch schon während des Zweiten Weltkriegs blieb das Thema nicht gänzlich unberührt. In den Prosatext⁶⁹⁶ über den Park des pol-

695 Eine 2012 eröffnete Gedenkstätte erinnert an die über 9000 Opfer, die dort zwischen Januar und Oktober 1940 ermordet worden sind. 1963, im Jahr, als Bobrowski Brandenburg besuchte, wurde eine Bronzetafel im Gedenken an die Euthanasie-Opfer eingeweiht.

696 Der Text ist Ende 1939 oder Anfang 1940 in Bad Bertrich an der Mosel entstanden. Dazu GW VI, 468/469. Der Park in Krasne wird auch im Roman „LEVINS MÜHLE“, GW III, 62, erwähnt.

nischen Fürsten Chartoryski in Krasne mit dem Titel „Der Garten in Polen“ fügte Bobrowski die folgenden Gedichtzeilen ein:

Der Wind fährt durch die Blätter.
Die sinken vor mich hin
wie einer Botschaft Blätter,
davon ich selig bin.

Die Blüten steigen immer
aus Wolken und aus Tod.
Und noch der Tod ist schöner
als Leid und rauh und rot.⁶⁹⁷

Das Gedichtfragment ist zunächst im Hinblick auf die doppelte Verwendung des Nomens „Blatt“ bemerkenswert: Der zwei unterschiedliche Bedeutungen vereinende und damit auf poetologische Absichten hinweisende Topos findet sich auch in späteren lyrischen Texten, zum Beispiel dem dreistrophigen Reimgedicht „ABENDS / RUSSLAND“⁶⁹⁸ wieder. In der zweiten Strophe verknüpft Bobrowski die Erfahrung der fallenden Blätter mit einer die Kriegssituation evozierenden Todesthematik, und zwar in einer aus heutiger Sicht befremdlichen Weise, da sich in seinen Versen keinerlei Hinweise auf eine innere Verunsicherung oder ein Bedauern und schon gar nicht auf das Eingestehen einer Schuld erkennen lassen.

Im autobiographischen Prosatext, der den Gedichtzeilen vorangeht, beschreibt Bobrowski den Park detailliert und präzise, und er benennt auch die Gefühle, die mit der Erfahrung der Parklandschaft verbunden sind.

Und der Park? Seltene Bäume, im bunten Spiel des Herbstes noch viel schöner anzuschauen. An einem Teich stehe ich, fast rechteckig ist er, ein paar hundert Meter lang, die Weite eines Steinwurfs breit. Von beiden Schmalseiten stoßen zwei Halbinseln etwa hundert Meter weit vor, von Bäumen bestanden, und um alles erhebt sich eine Hecke, etwa zehn Meter hoch. Sie greift einem seltsam zum Herzen, diese Eingeschlossenheit, bis man sich wendet und gewahrt, daß die Mauer sich in den Park hinein öffnet, in das leichtere Bild der Bäume und Sträucher. Fast ist man gewillt, die Schritte zu beflügeln, dorthin zu gelangen, als entkäme man so Bedrohung und Gefahr. Aber da

697 GW IV, 256 / 257 und GW VI, 468.

698 GW II, 24.

springen Fische plötzlich im Teich, und Bedrücktheit und Gefühl des Eingeschlossenseins schwindet. Leben ist noch da, und alles ist viel freundlicher geworden.

Einen zweifachen Ring ernster Mauern zieht die Ulmenhecke um den Teich, und jetzt im Zurückschreiten gewahre ich, daß sich Schwäne vom Ufer lösten und still über die grüne Fläche ziehn, darin Blätter rot schwimmen und die hohen Bäume ihr Bild bewahren.

Der Park des Fürsten Chartoryski, den Bobrowski im September 1939 als Angehöriger der deutschen Wehrmacht im rund 80 Kilometer nördlich von Warschau gelegenen Krasne aufgesucht hat, scheint ihn in seiner Geschlossenheit zunächst zu bedrängen. Es sind Fische und Schwäne, Parktiere also, die als Zeichen des Lebens das Gefühl der Enge und des Bedrücktseins zu überwinden vermögen. Die hohen Hecken, die als Mauern bezeichnet werden und die Bobrowski anfänglich als bedrohlich empfindet, sind – wie aus einer anderen Textpassage hervorgeht – ihrerseits Chiffren für die verstörenden Erlebnisse des Wehrmachtssoldaten während des Polenfeldzugs.

Ich habe nichts so sehr ersehnt in den letzten Tagen als den Übergang aus aller Zerrissenheit in die Treue und die Eintracht des Gemütes. Ich glaube, ich fand ihn in dieser Herbststunde im Park von Krasne.

Die Schönheit, Ruhe und herbstliche Stimmung des Parks als einer gestalteten Landschaftskammer mit alten, seltenen Bäumen und einem großen, grünen Teich, auf dem rot die Blätter schwimmen und von dessen Ufer sich Schwäne lösen, helfen Bobrowski, das innere Gleichgewicht wiederzufinden. In der Genesis, dem bedeutendsten abendländischen Schöpfungsmythos, steht am Anfang ein Garten. Der Park als Garten Eden, als ein Ort der Einkehr, der Kontemplation und des seelischen Ausgleichs, in dem paradiesische Zustände herrschen, ist in vielen Kulturen zu einem traditionellen Motiv der Literatur und Kunst geworden, und Bobrowski hat diese Thematik aus einer persönlichen Erfahrung heraus dem Text über den Park von Krasne zugrunde gelegt. Doch gelingt es ihm offenbar nicht, die Erinnerungen und Emotionen, die er in den autobiographischen Ausführungen anschaulich und nachvollziehbar zu vermitteln weiß, anschließend in Verse zu fassen.

Einen poetischen Garten erkennt Juris Kastinš⁶⁹⁹ in dem Gedichtzyklus „BLUMEN UND KRÄUTER“;⁷⁰⁰ den Bobrowski in russischer Kriegsgefangenschaft geschriebenen und seiner Ehefrau Johanna zugeeignet hat. Diese „Widmung an Johanna“ am Gedichtanfang geht auf ein früheres, schon 1941/1942 im Krieg entstandenes Gedicht zurück.⁷⁰¹ Indem Bobrowski in der ersten Strophe ein „Angebinde / von Blumen“ erwähnt, wird deutlich, dass das Gedicht in erster Linie als Strauß zu verstehen ist. Allerdings finden sich mehrere Gedichtstellen, die auf einen Garten verweisen: Ein lyrisches Ich lehnt am Stamm eines Kirschbaums, die Blüte der Sonnenblume ist an einen Zaun geneigt, im Zusammenhang mit den Magnolien werden Alleen genannt und die Reseden stehen im Garten „am Rande der Beete“.⁷⁰² Auch die Asten blühen in einem Garten, während hinter „Gartenzaun und Scheuer“⁷⁰³ die Brennnessel wächst. Außerhalb der Umfriedung eines Gartens steht schließlich die Wegwarte, die zum Sinnbild der Hoffnung auf eine Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft wird:

Dort warte an der Halde,
bis daß ich wiederkehr.

Das Gedicht „BLUMEN UND KRÄUTER“ bezeichnet zwar Alleen, Wege, Zäune und Beete als Elemente von einem oder mehreren Gärten, doch bieten die Blumen, und nicht die Gartenanlagen jene „Seligkeiten“, die Bobrowski mit „Tränen im Auge“ zu einem literarischen Blumengebinde schnürt. Die Gärten, aus denen die Blumen stammen, sind im Gedicht nur schwach erkennbar und damit weit davon entfernt, wie der Park des polnischen Fürsten Chartoryski in Krasne, dem lyrischen Ich Ruhe, Trost und den Rahmen für eine innere Einkehr bieten zu können.

In einem Brief an seine Mentorin Ina Seidel vom 26. Dezember 1942 nennt Bobrowski Gärten und Architektur in einem Atemzug:

Am liebsten brächte ich Schlösser und Gärten in Ordnung – in Süddeutschland, aber auch meinetwegen in Rußland. Ich glaube nämlich, dass die Kunst die Schönheit ist – und also zuletzt das Leben.⁷⁰⁴

699 Kastinš, Juris (2004), 116.
700 GW II, 87–101.
701 Dazu GW V, 298.
702 GW II, 92.
703 GW II, 97.
704 Briefe I, 54.

Die Briefstelle ist aus mehreren Gründen bemerkenswert. Zunächst äußert Bobrowski einen neuen Berufswunsch: Er möchte nicht mehr Museumsbeamter werden, wie er, als er sich für das Studiensemester im Dezember 1941 einschrieb, festgehalten hat, sondern Denkmalpfleger in Süddeutschland oder Russland. Schlösser und Parkanlagen im süddeutschen Raum hat er als Fünfzehnjähriger 1932 auf seiner Sommerreise mit dem Vater kennengelernt, jene in Russland als Angehöriger der deutschen Wehrmacht. Indem er auch russische Schlösser und Gärten erwähnt, bezeugt er, dass er zu jenem Zeitpunkt von einem militärischen Sieg über Russland und einer Angliederung zumindest von Teilen des Sowjetstaates an das deutsche Reich ausgegangen ist.

Schlösser und Gärten bilden in Bobrowskis Augen offensichtlich eine Einheit, sie bedingen sich gegenseitig und sind zusammen Ausdruck einer ästhetischen Baukunst. Nicht geschichtliche Aspekte stehen für ihn zu jenem Zeitpunkt im Vordergrund, sondern die Schönheit, die er letztlich schlicht mit dem Leben gleichsetzt. Wenn ihm der Park des polnischen Fürsten Chartoryski in Krasne hilft, „aus aller Zerrissenheit in die Treue und die Eintracht des Gemütes“ zurückzukehren, so ist es das Konstrukt einer Identität von Schönheit und Leben, das ihm die Flucht aus aller Bedrängnis in eine Welt ohne außerästhetische Wirklichkeit ermöglicht.

4.4.2 Die Cestius-Pyramide als Orientierungsmarke nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft

1951 wendet sich Bobrowski im Gedicht „DIE CESTIUS-PYRAMIDE“⁷⁰⁵, das von der Suche des aus Kriegsgefangenschaft Zurückgekehrten nach einer lyrischen Identität zeugt und für ihn zu den wichtigsten Arbeiten dieser Schaffensphase zählt, einem Grünraum der Stadt Rom zu. Er greift in dem Gedicht – passend zu dessen Thematik – auf das reimlose antike Versmaß der Ode zurück, in dem er schon im Krieg über zerstörte Städte, Dörfer und Kirchen sowie über nordrussische Landschaften geschrieben hat. Das Gedicht besteht aus insgesamt zwanzig Strophen, die in fünf, durch horizontale Striche voneinander getrennte Abschnitte gegliedert sind. Dem Gedicht vorangestellt sind die Namen von sechs Persönlichkeiten, welche auf dem protestantischen Friedhof in Rom, der westlich der Cestius-Pyramide liegt, ihre letzte Ruhestätte gefunden haben.

705 GW II, 183–186.

Percy Bysshe Shelley
Asmus Carstens
Wilhelm Waiblinger
August von Goethe
Alexander Trippel
Henri Beyle

Der erste Abschnitt des Gedichts umfasst vier Strophen, die einen Bogen von den altägyptischen Pyramiden zur zweieinhalb tausend Jahre später in Rom erbauten Cestius-Pyramide schlagen.

Als schon des fremden Niltals verbliebene
Mahnmale, Kammern hallenden Untergangs,
von flüsterndem Gerücht entfremdet,
Reisenden schwer ins Gedächtnis stürzten –

als sich die Wüste schlich an die Tore schon
der Säulenhöfe, nächtlich erst, dann am Tag
sich um den Fuß der Pyramiden
bettete, Schweigen zu häufen endlos –

erbauten über opfergetränktem Grund,
als erster Aschenstaub der Vergänglichkeit
aufwehte vor den Mauern Romas,
zweiflerisch-späte Nachfahren dieses

geringe Abbild jener gewaltigen
Gebirge der erzürntesten Rühmung, nicht
gleichgült'gen Tod zu ehren fröstelnd,
aber: zum Gleichnis des Ungenügens.

Das titelgebende Bauwerk der Cestius-Pyramide ist zwischen 18 und 12 vor Chr. aus Ziegelsteinen errichtet und mit Travertin- und Marmorplatten verkleidet worden.⁷⁰⁶ Es widerspiegelt als verkleinertes Abbild der Pyramiden von Gizeh die Bewunderung der Römer für die altägyptische Kultur. Doch die Cestius-Pyramide wird in Bobrowskis Gedicht bloß als „geringe Abbild jener gewaltigen / Gebirge der erzürntesten Rühmung“ bezeichnet und ist damit nicht

706 Bobrowski ist von einer späteren Erbauung ausgegangen; er nennt in einem Brief an Hans Ricke das Datum 64 nach Chr. (GWV, 316).

mehr als ein „Gleichnis des Ungenügens“. Indessen werden auch die von tausenden von Arbeitern in hartem und lebensbedrohendem Frondienst errichteten ägyptischen Pyramiden des Alten Reiches, die „Mahnmale hallenden Untergangs“, von Bobrowski kritisch beurteilt: Sie zeugen nicht allein von der Verehrung der gottgleichen Herrscher, sondern auch vom Zorn jener, die unter der Erbauung der gigantischen Grabmale zu leiden hatten. Zu der Zeit, als die Cestius-Pyramide in Rom errichtet wurde, waren die ägyptischen Vorbilder bereits archäologische, von Reisenden bestaunte Relikte, die zusammen mit ihren Taltempeln, Aufwegen und Totentempeln durch Steinraub beschädigt und dem Vormarsch der Sanddünen preisgegeben waren. Bobrowski bezieht sich auf die Säulenhöfe der den Pyramiden vorgelagerten Totentempel, an deren Tore sich die Wüste schlich und sich „nächtlich erst, dann am Tag“ um den Fuß der Pyramiden legte.

Die „vor den Mauern Romas“ errichtete Cestius-Pyramide soll nach Bobrowski „über opfergetränktem Grund“ errichtet worden sein. Es stellt sich die Frage, ob er damit auf römische Tempelkulte, zu denen auch Tieropfer gehörten, verweist. Allerdings ist ein älterer Tempel oder Opferaltar an der Stelle, wo die Cestius-Pyramide errichtet worden ist, nicht bekannt und auch unwahrscheinlich. Es ist ebenfalls denkbar, dass sich die Textstelle auf die Legende vom Tod des Remus bezieht.

Die fünfte und sechste Strophe des Gedichts, die den zweiten Abschnitt bilden, erinnern daran, dass in der Antike auf der Via Ostiensis, die Rom mit dem Hafen von Ostia verband, im Triumphzug Gefangene zur Hauptstadt geführt wurden, die aus den von den römischen Heeren eroberten Gebieten stammten.

Wie hatten sie erfahren im strahlenden
Anspruche der Fassaden, im Jubelruf
des Volks, wenn oftmals noch bestaubte
Züge Gefangner, die weit aus Osten

herschickte einer, schwächliches Selbstgefühl
zu füttern, im Triumphzug hintaumelten,
daß dies so glänzend nicht, so sicher
lang nicht mehr war. Nur noch Dichter rühmten's.

Mit den „weit aus Osten“ stammenden Gefangenen verweist Bobrowski wahrscheinlich auf die von den Römern im ersten und zu Beginn des zweiten Jahrhunderts nach Chr. eroberten Provinzen Cappadocia, Armenia und Mesopotamia. Die größte Ausdehnung hatte das römische Reich unter Kaiser

Trajan⁷⁰⁷, der 106 nach Chr. auch die im späteren Rumänien ansässigen Daker besiegt hat. Es bleibt offen, welcher Imperator im Gedicht gemeint ist, der mit den Eroberungen, wie Bobrowski behauptet, sein „schwächliches Selbstgefühl zu füttern“ gewusst haben soll. Auch wenn Trajans Nachfolger Hadrian die Ostprovinzen wieder aufgegeben hat, war der Glanz Roms im 2. Jahrhundert nach Chr. noch lange nicht am Verblässen, wie dies aus dem Gedicht herausgelesen werden kann. Vielmehr beendete Hadrian die Expansionspolitik Trajans und konsolidierte mit Friedensschlüssen die Reichsgrenzen.

Der dritte Abschnitt des Gedichts besteht aus drei Strophen, die einerseits vom Erbauer der Cestius-Pyramide, Gaius Cestius Epulo, handeln und zum andern ein weiteres Ereignis aus der Geschichte der Stadt dunkel anklingen lassen.

Ist's ohne Sinn, der flüchtigen Unrast nun,
der Zweifel und Enttäuschungen des schwer
ertragnen Unvermögens letzte
Stätte zu richten hier, hier gerade?

Und dies geschah in Tagen, die jenen gleich
des Cestius, als Ruch der Vergeblichkeit
anstieg vom aufgezehrten Glück der
Väter, in kühnre Entwürfe drängte

der Jünglinge verstörende Ahndung, fast
im Angesicht des flammend bestürzenden
Aufganges der Vollendung – – Denk es!
Nie doch verletze ein Gastrecht! Neig dich!

Der politisch wenig glückhafte Volkstribun Gaius Cestius Epulo ließ die Pyramide als Grabmal an unüblich prominenter Stelle an der Via Ostiensis erbauen, was Bobrowski zu einer Frage nach dem Sinn der Standortwahl angeregt hat. Dann aber vergleicht er die Zeit des Epulos mit einer andern, verwandten, in der das „Glück der Väter“ bereits aufgezehrt ist. Möglicherweise bezieht er sich auf die Herrschaft von Nero, der 54 nach Chr. im Alter von 17 Jahren den römischen Kaiserthron bestieg und dem nach dem großen Brand

707 Trajan, der zwischen 98 und 117 nach Chr. römischer Kaiser war, wird in der Geschichtsschreibung stets positiv bewertet. Die Kriegszüge gegen die Daker sind auf Reliefs der Trajanssäule in Rom dargestellt. Vielleicht bezieht sich die Textstelle aber auf einen späteren Kaiser, z. B. Septimus Severus, der Ende des 2. Jahrhunderts nach Chr. erneut die Provinz Mesopotamien begründete.

Roms im Jahr 64 der Vorwurf gemacht worden war, das Feuer selbst gelegt zu haben, um architektonisch „kühnre Entwürfe“, insbesondere seinen neuen Palast, die Domus Aurea, realisieren zu können.⁷⁰⁸ Um die Situation zu beruhigen, bezichtigte Nero daraufhin die Christen der Brandstiftung und ließ viele von ihnen als lebende Fackeln verbrennen. Auf die Christenverfolgung, die damals ihren Anfang nahm, kommt das Gedicht in der 18. Strophe mit der Erwähnung der Katakomben wieder zurück. Mit den Jünglingen könnte Bobrowski Romulus und Remus, die sagenumwobenen Gründer der Stadt Rom gemeint haben, deren Bruderkrieg nach der Legende mit dem Tod von Remus endete, weil er die von Romulus frisch begonnenen Stadtmauern übersprungen hatte. Im Mittelalter galt deshalb die Cestius-Pyramide, die sich unmittelbar außerhalb des antiken Stadtgebiets befindet, als Grabmal des Remus. Für diese Interpretation spricht auch der Hinweis auf die Verletzung des Gastrechts.

An der Westseite der Pyramide wurden im 19. Jahrhundert Nichtkatholiken bestattet, unter ihnen jene Personen, deren Namen Bobrowski dem Gedicht vorangestellt hat. Sechs Strophen hat der Dichter diesen, in seinen Augen wenig erfolgreichen Künstlern und Literaten, die im Schatten der Pyramide ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, gewidmet.⁷⁰⁹ Eine zusätzliche Strophe fordert zum Gedenken weiterer auf dem Friedhof bestatteter Persönlichkeiten auf.

Hier schläft der Seraph nördlicher Inseln, dem
im Südmeer früh Antinous' Schicksal ward,
den Traum zerstörend, der von Hellas'
Tagen durchfärbte die Stimm' ihm leuchtend.

Auch der Besondre, der um die Kunst zu streng,
zu lauter für die Schulen, für Marktgeschwätz
zu unnachgiebig warb, der allem
Anspruch sich selber gestellt. Und jener

Gefährte des von Blitzen geschlagenen
Propheten, des im Turme verdämmernden;
er fand am heimatlichen Flusse
weniger Glück als im Ungenügen.

708 Aus heutiger Sicht gilt der Vorwurf, der unmittelbar nach dem Brand erhoben wurde und der sich fast zwei Jahrtausende gehalten hat, als ungerechtfertigt.

709 Dazu GW V, 317.

Doch nicht um Glück, weil andres Erfüllung heißt,
als friedlich Alt-Sein oder ein Vorgefühl,
blieb hier allein die Flucht: des einen
sei so gedacht, der im Haus der Götter

aufwuchs, der Unzulänglichkeit täglich stumm
gewärtig. Dessen auch, der der Seelen Kraft
ins Antlitz hob, im Stein bewahrend
ihrer vergänglichen Regung Inbild.

Und jenes Name schließe die Reih', der sich
den Ort bestimmte hier, wenn die Zeit sich einst
verschlösse ihm, Stendhal, der festen
Griffes ermaß ihres Scheines Wirkkraft.

Noch andrer denk! Der Gräber Besänftigung
fügt ihres Nachhalls gläsernen Ruf zuletzt
dem Strome ein, der über aller
menschlichen Wohnstatt Geläute hinschwemmt.

Konkrete und detaillierte Hinweise auf den stimmungsvollen, parkartigen Friedhof, auf dem die Grabmale stehen, sucht man in Bobrowskis Gedicht vergebens. Er weilte selbst nie in Rom, und so fehlte ihm ein persönlicher Bezug zu diesem mediterranen „Cimitero dei protestanti“ oder „accatolico“. Es sind ausschließlich die Viten sowie das Werk der in jener Stadt Verstorbenen und an dieser Stelle Begrabenen, die ihn interessiert haben. Bobrowski hielt in einem Brief an Hans Ricke vom Mai 1951 zu dieser Thematik des Gedichts fest:

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hat man dort eine Reihe mehr oder weniger romantisierender Künstler und verhinderter Künstler (alles Menschen ohne die letzte Fortune) bestattet; eine Tatsache, die mein Gedicht für eine Analogie zur einstigen Entstehung des Bauwerks ansieht.⁷¹⁰

Mit dem „Seraph nördlicher Inseln“ ist der romantische englische Dichter Percy Bysshe Shelley gemeint, der in Italien lebte und der 1818 bei Viareggio

710 Brief an Hans Ricke vom 7. Mai 1951, der sich auf eine frühere, nicht erhaltene Fassung des Gedichts bezieht, zitiert nach GW IV, 316 und Briefe I, 257/258. Das Interesse Bobrowskis an der „Reihe mehr oder weniger romantisierender Künstler“ mag nicht zuletzt auf Wilhelm Pinders Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ zurückgehen.

ertrunken ist. Bobrowski verknüpft dessen Schicksal mit dem unter ungeklärten Umständen im Jahr 130 nach Chr. in Ägypten ertrunkenen Antinous, dem Lieblingsknaben von Kaiser Hadrian, zu dem dieser eine homoerotische Beziehung unterhielt und der schon kurz nach seinem Tod eine göttliche Verehrung erfuhr. Die damalige Wertschätzung Bobrowskis für Shelleys Werk wird in einer Nachdichtung deutlich: Unter dem Titel „Ewiger Wechsel“ hat er Shelleys Gedicht „Mutability“ in den frühen Fünfzigerjahren ins Deutsche übertragen.⁷¹¹ Bobrowski besaß zudem in seiner Jugend Shelleys Gedichtband „Poems“.⁷¹² Die Nennung von Antinous kann auch als intertextueller Bezug zu Shelleys Prosafragment „THE COLISEUM“ gedeutet werden, in dem von der Begegnung eines blinden Vaters und seiner Tochter mit einem jungen Reisenden die Rede ist, dessen Gesicht und Gestalt an die Anmut der Statuen des Antinous erinnert.

It was a face, once seen, never been forgotten. The lips and the moulding of the chin resembled the eager and impassioned tenderness of the shapes of Antinous; but, instead of the effeminate sullenness of the eye, and the narrow smoothness of the forehead, shone an expression of profound and piercing thought.⁷¹³

Die hier nur ausschnittsweise zitierte Beschreibung des Fremden gilt als ein herausragendes literarisches Porträt des Dichters Shelley selbst.

Der „Besondre“ in der nachfolgenden Strophe ist der klassizistische Zeichner und Historienmaler Asmus Carstens, von dem bekannt ist, dass er stets höchste Ansprüche an sich und sein Werk stellte. Er schulte sich streng an Werken der Renaissance, pflegte ein zwiespältiges Verhältnis zu den Akademien und war in ökonomischer Sicht mit seinen Arbeiten wenig erfolgreich. Diese Aspekte seiner Vita lässt Bobrowski im Gedicht aufscheinen. Wilhelm Pinder dürfte in der Vorlesung „Deutsche Kunst der Goethezeit“ über das Werk des aus Schleswig-Holstein stammenden Künstlers doziert haben, dessen bedeutendste Zeichnung „Die Nacht mit ihren Kindern Schlaf und Tod“ als Relief auf seinen Römer Grabstein übertragen worden ist. Es ist denkbar, dass Bobrowski das Original im Schlossmuseum Weimar gesehen haben könnte.

Ihm folgt im Gedicht der im Alter von 25 Jahren verstorbene klassizistisch-romantische Lyriker und Erzähler Wilhelm Waiblinger, der insbesondere als Biograph Hölderlins bekannt geworden ist. Bobrowski bezeichnet ihn

711 GW II, 363.

712 Dazu Bukauskaite (2009), 40. In der nachgelassenen Bibliothek von Bobrowski finden sich in dessen keine Werke von Shelley.

713 Shelley (1833), 128.

als Gefährten „des von Blitzen geschlagenen/Propheten, des im Turme ver-dämmernden“. In dieser Strophe nimmt er aber auch auf den Ausschluss des Studenten von der Universität Tübingen wegen seines ausschweifenden und skandalträchtigen Lebens Bezug. In Rom, wo Waiblinger in wilder Ehe mit einer Italienerin zusammenlebte und über seinen Alltag in Italien schrieb, war ihm mehr Glück beschieden. Bobrowski bringt auch ihn mit dem wertenden Begriff des „Ungenügen“ in Verbindung, mit dem er zuvor den römischen Volkstribun Gaius Cestius Epulo charakterisiert hat.

August von Goethe, der einzige Sohn Goethes, verstarb auf einer Reise, die er mit Johann Peter Eckermann nach Italien unternommen hatte, im Oktober 1830. Auch ihm wird in Bobrowskis Gedicht Unzulänglichkeit attestiert, der er schon in seiner Jugend „stumm/gewärtig“ gewesen sei. Die Italienreise wird denn auch im Gedicht als Flucht und einziger Ausweg aus der Abhängigkeit bezeichnet. August von Goethes Grabstein ist der bedeutendste auf dem ganzen Friedhof. Doch findet sich bei Bobrowski kein Hinweis auf das in die Grabstele eingelassene Rundmedaillon des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen und den berühmten lateinischen, von Goethe stammenden Grabspruch, der den Vornamen des Sohnes verschweigt: „GOETHE FILIVS/PATRI/ANTEVERTENS/OBIIT/ANN OR XL/MDCCCXXX“.⁷¹⁴

Der in Schaffhausen geborene Alexander Trippel galt als einer der besten Bildhauer Roms in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; dementsprechend wird er in der ihm gewidmeten Strophe auch nicht mit Ungenügen in Verbindung gebracht. Doch auch ihm blieb der durchschlagende Erfolg verwehrt, wurde doch sein Entwurf eines Denkmals für Friedrich den Großen abgelehnt. Bekannt geworden sind aber seine beiden Marmorbüsten Goethes, auf die sich Bobrowski – nebst anderen – im Gedicht beziehen mag, wenn er von der Seelen Kraft spricht, die in Stein bewahrt ist.

Die Reihe beschließt der französische Schriftsteller Marie-Henry Beyle, besser bekannt unter dem Pseudonym Stendhal, das als einziger Name im Gedicht genannt wird. Er wollte, wie Bobrowski in dieser Strophe ausführt, auf dem protestantischen Friedhof in Rom bestattet werden, doch ist er 1842 in Paris verstorben und dort auch beerdigt worden. Seine Stele ist also ein Epitaph und kein Grabstein.

In der 18. Strophe erfährt das Gedicht eine grundlegende Wendung, indem der Fokus auf frühchristliche Katakomben Roms gerichtet wird, zu denen Bobrowski im fraglichen Schreiben an Hans Ricke ausführt:

714 Goethe der Sohn/dem Vater/vorangehend/starb/mit 40 Jahren/1830.

Indessen bleibt zu bedenken, daß unterhalb Roms, tief in der Erde der ehrwürdigsten Stätte der Menschheit, die erste Christenheit in ihren Katakomben die Gewalt der christlichen Heilsbotschaft über die Zeit der Verfolgungen hinüberrettete. Ist die Situation heute (und auch sonst, sogar wenn man vom Christentum absieht) anders? Es gilt zu bewahren, zu erhalten. Und ich wünschte gern, daß das Beispiel, das ich in den Strophen aufzurichten bemüht war, einigen wenigen Kraft dazu geben könnte.⁷¹⁵

Bobrowski bezieht das Bewahren und Erhalten, zu denen das Gedicht die Leser bewegen soll, wohl weniger auf materielle als vielmehr immaterielle Werte wie Glauben, Tradition, Ethik und Moral, an denen auch unter ungünstigen Bedingungen festgehalten werden muss. Wird die Briefstelle so interpretiert, kommt ihr eine gewisse politische Brisanz zu, denn nicht in der Erhaltung, sondern in der Erneuerung wird der sozialistische Gedanke des Aufbruchs manifest. Die entsprechende Gedichtstrophe ist weniger deutlich als die Textstelle im Brief formuliert:

Ein Gleichnis sei verfügbar bis in den Grund
und göltig wie sonst keines: Dir unterm Fuß
erscholl Gesang der Katakomben,
treulich zu wahren dir Antwort, Antwort!

Die Anapher am Schluss der Strophe wirkt wie ein Echo aus den Katakomben oder einer Gruft und betont die Bedeutung des Begriffs „Antwort“, die in dem Gleichnis des Bewahrens der christlichen Glaubensbotschaft begründet liegt, welche ihrerseits eine Antwort auf die Frage nach der menschlichen Existenz beinhaltet. Die letzten beiden Strophen lassen sich als gesellschaftskritischer Verweis auf die Gegenwart verstehen; der Dichter beklagt die menschliche Achtlosigkeit und hofft, indem er die drei ihm wesentlich erscheinenden Aspekte des Gedichts resümiert, dass diese den Leser bewegen könnten.

Wir bringen unsre Jahre wie ein Geschwätz
dahin; zuweilen höchstens wird eine Stund'
wie Fehlerware teuer; selten
macht ein Vermächtnis betroffen unsre

715 Brief an Hans Ricke vom 7. Mai 1951, der sich auf eine frühere, nicht erhaltene Fassung des Gedichts bezieht, zitiert nach GW V, 316 und Briefe I, 257/258.

Achtlosigkeit. So falle uns dies ins Herz:
 Ein Tod im Angesicht der Vergeblichkeit –
 und Asche der Jahrtausende – und
 Botschaft, tief unter den großen Städten.

Der erste Vers der zweitletzten Gedichtstrophe folgt fast wörtlich Psalm 90.9: „wir bringen unsere Jahre zu wie ein Geschwätz“. Der Psalm handelt von der menschlichen Vergänglichkeit und beinhaltet als Konklusion die zweimalige Aufforderung an Gott, „das Werk unsrer Hände“ zu fördern.

Bobrowski sah damals in der Ode „DIE CESTIUS-PYRAMIDE“ in Bezug auf sein dichterisches Werk „die ungewissen Umrissse einer künftigen Existenz“.⁷¹⁶ Die komplexen Analogien der inhaltlich weit auseinanderliegenden Themen weisen dem Gedicht einen akademischen, bildungsbürgerlichen Charakter zu. Auch wenn das Œuvre des Dichters formal und inhaltlich in den nachfolgenden Jahren gereift ist und dabei eine Wendung genommen hat, die, als „DIE CESTIUS-PYRAMIDE“ geschrieben wurde, nicht vorauszusehen war, so liegt dem Gedicht doch schon die Thematik des Gedenkens zugrunde, die zu einem zentralen Inhalt von Bobrowskis Lyrik und Prosa werden sollte. Auch der Umstand, dass im Gedicht Jahrtausende überbrückt werden und damit die Zeit wie aufgehoben erscheint, verweist bereits auf das zukünftige Werk des Dichters. Und schließlich hat Bobrowski erstmals in seiner Lyrik den Fokus auf einen über viele Generationen hinweg von Geschichte und Schicksalen durchdrungenen Stadtraum gerichtet, wobei ihn die soziokulturellen und (mit Blick auf die frühe Christenheit) religionsgeschichtlichen Aspekte stärker zu interessieren scheinen als die städtebaulichen oder kulturhistorischen. Weil die Römer Gärten und Parkanlagen in den zwanzig Strophen bloß gestreift werden, kann das Gedicht nur bedingt in eine Reihe mit jenen gestellt werden, die Bobrowski viele Jahre später über Silchers Grab in Tübingen oder den Gutshof Urajärvi in der skandinavischen Landschaft Mittelfinnlands geschrieben hat. Hingegen zeigt der vom Geiste Bellmans geprägte Stadtraum Stockholms im Gedicht „HUMLEGÅRD“⁷¹⁷ Ähnlichkeiten mit der Ode über die Cestius-Pyramide. Bobrowskis auf Stockholm bezogene Konklusion „Stadt: vollgeschrieben von Bedeutungen“ kann durchaus auch für die Stadt Rom Gültigkeit in Anspruch nehmen. Doch fußen diese „Bedeutungen“ in der schwedischen Hauptstadt – und darin unterscheidet sich das Gedicht von jenem über die Cestius-Pyramide

716 Brief an Hans Ricke vom 8. Januar 1952 mit der endgültigen Fassung des Gedichts, zitiert nach GW V, 317: „zuvörderst in der 'Pyramide' sei unsere Gegenwart gemeint.“

717 GW I, 212.

– nicht allein auf geschichtlichen Ereignissen, sondern ganz wesentlich auch auf persönlichen Erfahrungen.

4.4.3 Silchers Grab in Tübingen

Ende Januar 1964 schrieb Bobrowski eine Ode, die das Grabmal Friedrich Silchers auf dem Stadtfriedhof in Tübingen zum Thema hat und in welcher der Person des Komponisten und seines Werks gedacht wird. Das Gedicht ist in den von Bobrowski noch vorbereiteten, aber erst nach seinem Tod erschienenen Band „Wetterzeichen“ aufgenommen worden.

SILCHERS GRAB

Zur Seite, vor der Mauer die Ruhebank,
im Blätterschatten, über dem Grabe Kreuz
und Bäumchen: in der langen Stille,
die nach den Liedern der Freundschaft anhob

und aussang Zeit und Namen. Es ist ein Rest
von toten Stimmen, Hände, wie in den Schoß
gesunken, ungeöffnet. Keine
Frage gehört mehr, erwidert keine.⁷¹⁸

Bobrowski nahm vom 26. bis zum 28. Mai 1961 an der Jahresversammlung der Hölderlingesellschaft in Tübingen teil, wo er das Grabmal des großen Dichters besucht hat.⁷¹⁹ Der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angelegte Stadtfriedhof, auf dem bedeutende Persönlichkeiten Tübingens, unter ihnen zahlreiche Professoren, ihre letzte Ruhestätte gefunden haben, zeichnet sich durch seinen reichen Bestand an alten Parkbäumen aus. Rund 25 Meter westlich von Hölderlins Grab liegt der Volksliedsammler, Komponist und Musikpädagoge Friedrich Silcher begraben, der ab 1817 Tübinger Universitätsmusikdirektor war und als Lehrer am evangelischen Stift unterrichtete.⁷²⁰ Auf einer hüft-

718 GW I, 205.

719 Chronik 60. Ein Tag vor der Abreise zeigte Bobrowski in einem Brief vom 24. Mai 1961 seiner Freundin Edith Klatt die Fahrt nach Süddeutschland an, wobei er sich über die Zustände im Verlag beschwerte (Briefe III, 37). Auch Adelheid Christoph, der er gleichentags schrieb, teilte er mit, dass er nach Tübingen fahren werde (Briefe III, 33/34). Wie er am 5. Juni 1961 Christoph Meckel mitteilte, waren die Tübinger Tage „voll Regen und Gerede und also häßlich“ (Briefe III, 43).

720 GW V, 207.

hohen Sandsteinstele erhebt sich ein schmuckloses Steinkreuz mit dem vergoldeten Schriftzug:

Dr. Friedrich Silcher
geb. 27. Juni 1789 gest. 26. Aug. 1860

Ein Flachrelief, das eine stehende Harfe und einen Kranz aus Eichenlaub darstellt, schmückt die vertiefte Vorderfläche der Stele.⁷²¹ Die Grabanlage, eine der flächenmäßig größten des naturnahen Friedhofs, wird von einer niedrigen, rund fünf Meter im Geviert messenden Eibenhecke eingefasst; das Innenfeld ist, abgesehen von einem kleinen Blumenparkett, dicht mit Efeu bewachsen. Von der Parkbank, die seitlich des Grabmals am Ende des Erschließungswegs direkt an der aus behauenen Natursteinquadern bestehenden Friedhofsmauer stand, sind nur noch Reste des Fundaments erkennbar. In den Nachmittagsstunden wird die Grabstätte von einer alten, dreistämmigen Eibe beschattet. Direkt hinter dem Grabstein stehen zwei baumhohe Thujen mit leicht schräg gewachsenen Stämmen, die, wie Haufe zutreffend bemerkt, schon 1961 nicht mehr klein waren.⁷²² Von Silchers Grabstele aus ist aber eine durch Schnitt klein gehaltene, teilweise von Efeu bewachsene Weide auf dem Hölderlingrab zu sehen, auf welche die Bezeichnung „Bäumchen“ durchaus zutreffen würde.

Die ersten Verse des Gedichts geben die konkrete Situation des Grabmals im Tübinger Stadtfriedhof detailliert wieder. Allerdings können mit dem Blätterschatten weder die dreistämmige Eibe noch die beiden Thujen gemeint sein, wohl aber die hohen Parkbäume, die sich im weiteren Umfeld der Friedhofanlage befinden. Auch das Bäumchen im dritten Vers bezieht sich kaum auf Silchers Grab, sondern eher auf dasjenige von Hölderlin.

721 Nach Haufe ist es ein Lorbeerkrantz, was indessen nicht zutrifft. Hingegen findet sich auf dem Hölderlingrab ein Lorbeerkrantz.

722 GW V, 208.



Abb. 39: Friedrich Silchers Grab auf dem Tübinger Stadtfriedhof, beschattet von mächtigen Thujen, im Hintergrund das Hölderlingrab mit efeumranktem „Bäumchen“, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016.

Die Vertonungen Silchers sind unvergessen und gelten heute als Volksgut, werden aber häufig nicht mehr mit seinem Namen in Verbindung gebracht. Darauf mag, wie Haufe vermutet, das Gedicht anspielen.⁷²³ Doch denkbar ist auch, dass im fünften Vers des Komponisten Name und Lebensdaten auf dem Kreuz gemeint sind, die nicht ausgesprochen, sondern – in Würdigung seiner zahlreichen Textvertonungen – ausgesungen werden. Analogien zu Silchers Liedern scheinen in den letzten Versen mit der Stimmung auf dem Friedhof verschmolzen zu sein.

Nicht abschließend zu beurteilen ist die Frage, weshalb Bobrowski – entgegen seinen Gepflogenheiten – erst drei Jahre nach dem Aufenthalt in Tübingen eine Ode über Silchers Grab geschrieben hat, währenddem das Gedicht „HÖLDERLIN IN TÜBINGEN“ nur wenige Tage nach der Rückkehr des Schriftstellers nach Berlin entstanden ist.⁷²⁴

723 GW V, 208.

724 Denkbar scheint, dass die entsprechende Anregung durch den 1964 begangenen 175. Geburtstag des Komponisten und Musiklehrers erfolgt sein könnte und Bobrowski sich damals an den Besuch des Stadtfriedhofs erinnerte. 1961 war Bobrowski mit Peter Huchel in Tübingen. Ob auch

Zur romantischen Lied- und Gedichttradition hat Bobrowski bereits 1948⁷²⁵ in russischer Kriegsgefangenschaft das Gedicht „HEIMATLIEDER“⁷²⁶ geschrieben, das wie „SILCHERS GRAB“ aus zwei Strophen besteht, deren je vier kreuzgerimte Verse in vierfüßigem, jambischem Versmaß verfasst worden sind.

HEIMATLIEDER

Die einmal sie gesungen, haben
die Hände in den Schoß gelegt.
Und sind gestorben und begraben.
Und Wind die Gräberlinden fegt.

Lang ist das hin. Nur in den Liedern
verwahrt sich ihrer Stimmen Rest.
Und wer die fragt, dem wird erwidern
ein Klaglaut, der das Herz ihm preßt.

Die erste Strophe weist in die Vergangenheit und benennt Singende mit in den Schoß gelegten Händen, die vor langer Zeit verstorben sind. Die Geste der ruhenden Hände drückt Bescheidenheit und nach innen gerichtete Konzentration aus und verweist auf eine sitzende Körperhaltung. Die Linden erinnern an das Volkslied „Der Lindenbaum“, das von Franz Schubert nach einem Text von Wilhelm Müller komponiert worden ist und das Friedrich Silcher bearbeitet hat.⁷²⁷

Die zweite Strophe betrifft die Gegenwart. In den Liedern sind Reste der Stimmen der Verstorbenen verwahrt: Sie können befragt werden und sie geben eine klagende Antwort, die in den Lebenden bedrückende Emotionen auslöst. Das Gedicht endet also, verständlich für die damalige Lebenssituation Bobrowskis, wehmütig.

Die in den Schoß gelegten Hände und die Stimmen der Verstorbenen haben auch Eingang in das Gedicht „SILCHERS GRAB“ gefunden.⁷²⁸ An die Stelle

die Freundschaft, welche die beiden Dichter anfänglich verband, und die später dann deutlich abkühlte, im Gedicht mit anklingt, ist nicht eindeutig zu entscheiden.

725 GW V, 308.

726 GW II, 137.

727 Auf dieses Lied und auf „Oh Täler weit, oh Höhen“ verweist Bobrowski in der Erzählung „LOBEL-LERWÄLDCHEN“ (GW IV, 128).

728 Wie in den beiden Gedichten „SILCHERS GRAB“ und „HEIMATLIEDER“ werden auch im Gedicht „FRIEDHOF“ (GW I, 25) vom November 1959 Tote benannt, die „gesungen voreinst“. Nach Bobrowskis eigener, mündlicher Aussage soll sich das Gedicht auf einen „Friedhof mit Gegnern der Ordensritter“ beziehen. Wie er zudem in einem Brief vom 27. November 1959 an Peter Jokos-tra festhielt, sei das Gedicht „litausch“.

des Partizips „gelegt“ ist allerdings das passivere „gesunken“ getreten und das Bild wird zusätzlich durch ein „wie“ und damit einen Vergleich relativiert. Die Melancholie der Schlussverse besteht nun nicht mehr in einem Klagelaut als Antwort und einem bedrängten Herzen, sondern im Schweigen: Die verschränkten Hände der Toten, die keine Frage hören und auch keine beantworten können, sind ungeöffnet. Die Unmöglichkeit der Kommunikation zwischen Lebenden und Toten vermögen auch die Lieder nicht zu überbrücken.



Abb. 40: Grab Friedrich Silchers auf dem Tübinger Stadtfriedhof direkt an der Umfassungsmauer. Eine Gartenbank steht dort nicht mehr. Hinter dem Grab zwei Thujen, vor dem Grab ein Gehweg und eine mehrstämmige Eibe. Fotografie von Eduard R. Müller, 2016.



Abb. 41: Grabmal von Hölderlin, auf dem Tübinger Stadtfriedhof, Harfe umgeben von Lorbeerlaub auf der Grabstele, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016.



Abb. 42: Grabmal von Silcher, auf dem Tübinger Stadtfriedhof, Harfe mit Eichenlaubkranz auf der Grabstele, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016.

4.4.4 Der Gutshof in Urajärvi

Im Juni 1964 nahm Bobrowski an einem internationalen Seminar junger finnischer Autoren, Kritiker und Künstler zum Thema „Der Autor und die Moral“ auf dem ehemaligen Gutshof Mukkula bei Lahti teil. Es bot sich ihm dabei die Gelegenheit, einen Ausflug nach Urajärvi zu unternehmen, um dort ein altes Herrenhaus zu besichtigen,⁷²⁹ das von 1673 bis 1917 im Besitz der baltischen Familie von Heideman war. Das Geschwisterpaar Lilly (1849–1917) und Hugo (1851–1915) von Heideman, mit deren Tod die Dynastie erloschen ist, hat den Gutshof dem Staat vermacht. Nach dem Ende der feudalen Strukturen sind Bauten und Parkanlage in ein 1928 eröffnetes, heute häufig besuchtes Museum umgewandelt worden.⁷³⁰

729 Hoefert (1976), 71/72, GW V, 210, GW IV, 467–469 und Chronik, 86/87.

730 Besitzergeschichte nach der Museumspublikation „Urajärveltä maailmalle“, Lahti 2013 und Baugeschichte und Restaurierung nach der Museumspublikation „Unelma työssä Urajärvellä“, Lahti 2013. (Hg. Museovirasto).



Abb. 43: Gutshof Urajärvi, Finnland, Parkanlage mit Herrenhaus inmitten hoher Bäume, Zustand Sommer 2015. Fotografie von Eduard R. Müller.

Der Gutshof Urajärvi liegt leicht erhöht auf einer Landzunge über dem gleichnamigen See mit seinen kleinen Inseln und bewaldeten Ufern. Er umfasst rund zehn Bauten, darunter mehrere landwirtschaftliche Ökonomiegebäude, aber auch eine Sauna und ein direkt am Seeufer liegendes kleines Badhaus, die allesamt als Holzkonstruktionen errichtet worden sind. Das Herrenhaus aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist vor einigen Jahren anlässlich einer Restaurierung grau gefasst worden, wobei die Farbgebung gestützt auf den Befund des ursprünglichen Zustandes erfolgte. Als Bobrowski 1964 Urajärvi besuchte, war das Haus wohl ockerfarben. Alle anderen Bauten sind – typisch für die Region – in einem leicht ins Braun gebrochenen roten Farbton gestrichen worden. Der aus dem 18. Jahrhundert stammende Vorgängerbau des Haupthauses sowie ein Ökonomiegebäude flankieren das mit seiner Breitseite zum See hin orientierte Herrenhaus und bilden so auf drei Seiten einen Hof, in dessen Zentrum sich ein rundes Blumen- und Rasenparterre befindet. Der Hauptzugang zum Herrenhaus erfolgt, was ungewöhnlich ist, von der Seeseite aus. Vor den hölzernen Stufen, die zu einer gedeckten Veranda führen, liegt eine steinerne Schwelle mit dem lateinischen Willkommensgruß „SALVE“.



Abb. 44: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Zustand Sommer 2015. Bobrowski hat das Gebäude vor der Restaurierung gesehen, als es noch in einem hellen Ockerton gestrichen war. Aufnahme von Eduard R. Müller.

Das Anwesen ist umgeben von einem Landschaftspark mit großen alten Bäumen. Er wird bereichert von Figuren und künstlichen Tieren, unter ihnen ein Fuchs und ein auf dem See schwimmender Schwan.⁷³¹ Im Rasen steht eine vom Jugendstil beeinflusste Florastatue, auf einem Steinhaufen über dem See befindet sich eine kleine Herkulesfigur und schließlich wird der Garten von einer Gruppe von Gnomen bevölkert, deren Grotte allerdings nicht mehr erhalten ist. Einer von ihnen scheint zu rufen und mit erhobener Hand auf ein Zeichen oder eine Antwort zu warten. Gehwege führen durch lichtetes Gehölz, wo im Sommer gelb das Schöllkraut blüht, zum Grabmal der Familie Heidemans; unweit davon auf einer aussichtsreichen Anhöhe wurde 1913 eine weiße, halb-runde Kolonade, Walhalla genannt, errichtet. Der Gutshof, zu dem ursprünglich rund 100 Hektaren Umschwung gehörten, wird von einer unbefestigten Stichstraße erschlossen, deren Staub sich beidseits an den Straßenrändern auf den Pflanzenbewuchs, unter ihnen zahlreiche Brennnesseln, aber auch Kletten und Disteln, niedergelegt hat.

731 Dazu GW V, 212. Der künstliche Schwan aus Gips konnte, als Bobrowski Urajärvi besuchte, nicht besichtigt werden, da er restauriert werden musste. Manfred Peter Hein zeigte, wie er am 11.11.1982 Haufe mitteilte, den Ankerplatz am Seeufer.



Abb. 45: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Staubige Nessel am Wegrand. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.

Bobrowski hat nach seiner Rückkehr nach Berlin, am 14. Juli 1964, über dieses Bauensemble und seinen Landschaftspark das Gedicht „ALTER HOF IN HÄME“⁷³² geschrieben.

ALTER HOF IN HÄME

Schöllkraut. Zum Geschrei
der Kuckucke.
Voll Staub
Klette und Nessel.

- 5 Die Bretterstufen am Haus.
Aus der Tür
treten die Hölzer.
Spiegellichter tragen
Willkommverse, ausgekramte, Melisse und Aloe.

732 GW I, 208.

- 10 Rot,
Kavalierhäuschen, rot,
auf dem Absturz des Ufers,
im Fallwind der Schwalben,
rotes Dach, rot
15 auf dem Wasser.

Wer hier eingeht, hat
einen Namen, er ist übersetzt in drei Sprachen,
zwischen Schläfe und Schläfe
des alten Mannes. Er spricht ihn
20 hinab auf den See. Eingeschlafen
der künstliche Schwan.
Tote Stimme.

- Wie im Gras der Engel
mit zerfressener Hüfte, hölzern, die Spur
25 Mehl hinter sich,
taub, ohne Rede. Der Rufer
hat noch gewartet, die Hand
erhoben, an leerer Scheune
lange.
30 Dort steht der Holunder.

Das Gedicht ist nicht nach dem Gutshof Urajärvi, sondern nach der den Hof umgebenden Landschaft benannt worden; auch eine Provinz in diesem Gebiet hat bis zur Provinzreform von 1997 den Namen Häme getragen. Bobrowski vermittelt ein realitätsnahes und detailreiches Bild des pittoresken Landsitzes, das indes in diffuser und zunächst unerklärbarer Weise getrübt wird. Der in der ersten Versgruppe genannte Staub kann als Zeichen des Vergessens gedeutet werden, und der mehrfache Hinweis auf die Farbe Rot in der dritten Versgruppe weist auf Blut, auf Beunruhigendes und Bedrohliches hin. Ein alter Diener, noch aus der Ära der Heidemans, habe, wie Manfred Peter Hein 1982 Eberhard Haufe mitteilte, die Schriftsteller 1964 durchs Haus geführt.⁷³³ Wenn dieser Alte in Bobrowskis Gedicht einen Namen in drei Sprachen übersetzt, so ist dies nicht in erster Linie als Ausdruck einer intellektuellen Leistung zu verstehen, die sich „zwischen Schläfe und Schläfe“ abspielt, sondern vielmehr als ein sich Erinnern, ein Evozieren der Geschichte des Hauses und damit – als Ausschnitt, nicht als

733 GWV, 211.

pars pro toto – der Geschichte des Landes. Es liegt demnach nahe, dass mit den Sprachen nebst dem Finnischen Schwedisch und Russisch gemeint sind. Damit weist Bobrowski über die feudalen Strukturen, die in Urajärvi unter den Heidemans über Generationen geherrscht haben, hinaus auf die politischen Machtverhältnisse im Finnland des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Die auffallende vierfache Nennung der Farbe Rot findet sich ausschließlich in der dritten Versgruppe, und zwar in Bezug auf ein von Bobrowski als „Kavalierhäuschen“ bezeichnetes Gebäude, das leicht als Vorgängerbau des Haupthauses identifiziert werden kann, in dem es der Legende nach spukt.⁷³⁴ Bei der weißen Geistererscheinung soll es sich um Sofia Lovisa Heintzius, die erste Ehefrau von Axel Fredrik Heideman handeln, von der er sich, nachdem sie geisteskrank geworden war, 1847 hatte scheiden lassen, um seine Haushälterin Fredrika Johanna Cedonia Becker heiraten zu können. Sofia Lovisa Heintzius soll sich diese Hochzeit von einem Fenster des Obergeschosses des ehemaligen Herrenhauses aus angesehen haben. Sie starb im Alter von 35 Jahren, als sie die steile Treppe hinunterfiel und dabei so unglücklich stürzte, dass sie sich das Genick brach. Dies ist die Geschichte, die noch heute bei Führungen erzählt wird und die schon Bobrowski von jenem alten Diener in mehreren Sprachen zu hören bekommen haben dürfte.⁷³⁵ In den zusammengesetzten Nomen „Absturz“ und „Fallwind“ lassen sich in der dritten Versgruppe des Gedichts Analogien zu den Geschehnissen rund um den Unfalltod der Geisteskranken erkennen.

Wahrscheinlich hat Bobrowski bei seinem Besuch in Urajärvi eine historische Fotografie von 1912 gesehen, welche Elsa af Klinteberg – eine Freundin des kunstsinnigen und Opern liebenden Geschwisterpaars Hugo und Lilly von Heideman – als Elsa aus Wagners Oper Lohengrin zeigt: Sie steht in einem Boot, das scheinbar vom künstlichen Schwan über den Urajärvissee gezogen wird.⁷³⁶ Ihre weißen Kleider lassen Assoziationen an die Geistererscheinung der Sofia Lovisa Heintzius wach werden. Dass bei Bobrowski der Schwan „eingeschlafen“ ist, kann auf die durchhängenden Zügel oder das Verwunschene und gleichzeitig Statische, das der historischen Fotografie anhaftet, bezogen werden.

734 Zu den Bedeutungen der Farbe Rot in Bobrowskis Werk siehe Hoefert (1976),73.

735 Die Erzählung von der Geistererscheinung der Sofia Lovisa Heintzius hat Bobrowski stark bewegt und er hat in einem Brief an Max Hölzer vom 2. Juli 1964 dazu geschrieben: „Du weißt schon, daß ich immer an dich gedacht hab. In Finnland überfiel es mich an einem späten Nachmittag auf einem alten Gutshof, der hoch über einem See liegt. Wo die Weißen Frauen am Tag umgehen, weil es nachts ja auch hell ist. Auf dem See schwimmt ein künstlicher Schwan. Überall stößt der Fels durch die Erde. In der Johannisnacht brannten allenthalben die Feuer.“ Briefe IV, 378.

736 Die Fotografie ist abgebildet in Museovirasto, (2013), Urajärveltä Maailmalle 82/83. Den Schwan im Original hat Bobrowski nicht gesehen, da er zur Renovation entfernt worden war.

Der prädikatlose Vers „Tote Stimme“ erinnert an die gleiche Formulierung im Gedicht „SILCHERS GRAB“.⁷³⁷



Abb. 46: Historische Aufnahme von 1912: Elsa af Klinteberg mit dem künstlichen Schwan auf dem See Urajärvi. Dieses Foto hat Bobrowski beim Besuch des Herrenhauses wohl gesehen.



Abb. 47: Gutshaus Urajärvi, Finnland. Künstlicher Schwan, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller.

737 GW I, 205.

In der zweiten Versgruppe findet sich das erste Verb des Gedichts: „Spiegellichter tragen / Willkommverse“. Zwar hängt im großen Salon des Herrenhauses ein mächtiger Kronleuchter, dessen Licht in einem hohen Spiegel an der Fensterwand reflektiert wird. Ein Zusammenhang zwischen dem gespiegelten Licht und den Willkommversen scheint indessen nicht zu bestehen. Auch ist es fraglich, ob Bobrowski die Wandlampen aus Blech mit kreisrunden Aufsätzen im Herrenhaus, in die ein Herz geprägt ist, gemeint haben könnte.⁷³⁸ Eher dürften sich die Verse auf Lichtreflexionen des Sees beziehen, die wegen der ungewöhnlichen Orientierung des Herrenhauses vom Hof mit dem Blumenparterre und vom Eingang mit der damals maroden Tür sichtbar waren. Dort wird die Gruppe von jenem alten Diener der Heidemans, der sie durch den Gutshof führte, begrüßt worden sein, und dort befindet sich am Fuß der Bretterstufen die Steinschwelle mit dem Schriftzug „SALVE“.



Abb. 48: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Steinschwelle mit dem Schriftzug „SALVE“, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller.

Viele der im Gedicht genannten Elemente, insbesondere die drei erwähnten Gebäude, die sechs Pflanzenarten⁷³⁹ und die Figuren im Park scheint Bobrowski

738 Dazu auch GW V, 211 und Museovirasto (2013), Unelma työssä Urajärvellä, Abbildungen 27 und 54.

739 Einzig die Aloe ist nicht mehr in Urajärvi, wohl aber als Topfpflanze auf der Terrasse des ehemaligen Gutshofs Mukkula bei Lahti anzutreffen.

in Urajärvi konkret angetroffen zu haben. Ein Engel findet sich auf dem Gelände des Gutshofes allerdings nicht, wohl aber eine Florastatue auf einem hölzernen Sockel.⁷⁴⁰ Bezeichnend ist aber auch, was Bobrowski im Gedicht nicht thematisiert hat; die mächtigen Parkbäume, das Familiengrab der von Heideman und die Wallhalla, die das Ensemble des Gutshofes ganz wesentlich mitprägen. Auch die herrschaftliche Ausstattung des Haupthauses ist dem Dichter keine Erwähnung wert. Sein Interesse gilt weniger der feudalen Herrschaftsform und ihrem Niedergang als vielmehr den persönlichen Schicksalen der Bewohner und Angestellten des Guts, allen voran jenem von Sofia Lovisa Heintzius, der ersten Ehefrau von Axel Fredrik Heideman. In dieser verwunschenen, untergegangenen Welt wartet der Rufer, einer der Gnome, mit erhobener Hand vergeblich auf ein Zeichen oder eine Antwort.⁷⁴¹ Das Gedicht endet mit dem Wort „Holunder“, das in Bobrowskis Werk für das Gedenken steht.



Abb. 49: Gutshof Urajärvi, Finnland, Holunder vor der Scheunenwand, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller.

740 Auch wenn der Gutshof Zeugnis von einem feudalen Landwirtschaftsbetrieb ablegt, ist es nicht zu eindeutig zu entscheiden, ob dem Gedicht, wie Hoefert vermutet, auch ein sozialkritischer Aspekt zugrunde liegt.

741 Wieczorek (1994), 133, sieht im Rufer eine Gestalt mit christlicher Bedeutung.



Abb. 50: Der See Urjärv vom Grundstück des Gutshofs aus gesehen, Sommer 2015. Fotografie von Eduard R. Müller.

4.4.5 Der Stadtraum von Stockholm, vollgeschrieben mit Bedeutungen

Zwischen dem 15. und dem 23. September 1964 verbrachte Bobrowski acht Tage in der schwedischen Hauptstadt, wo er – verspätet, weil er die Ausreisegenehmigung zunächst nicht erhalten hatte⁷⁴² – an der Stockholmer Woche der Gruppe 47 teilnahm und anschließend Denkmäler und Museen besichtigte.⁷⁴³ Zudem besuchte er in jenen Tagen zweimal Nelly Sachs.

Kurz nach seiner Rückkehr entstanden der Prosatext „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“⁷⁴⁴ und das Gedicht „HUMLEGÅRD“⁷⁴⁵. Der Titel des am 25. September 1964 geschriebenen, fast interpunktionslosen Gedichtstexts setzt sich aus den beiden schwedischen Nomen „humle“ und „gård“ zusammen, die „Hopfen“ und „Hof“ bedeuten. Einer der schönsten Stadtparks von Stockholm, der nach dem einstigen königlichen Hopfengarten an dieser Stelle benannt worden ist, trägt den Namen „Humlegården“. Doch verwendete Bobrowski, indem er die letz-

742 Dazu Telegramm an Gustav Korlén vom 10. September 1964 und Kommentar dazu von Jochen Meyer (Briefe IV, 430/431).

743 Chronik, 89.

744 GW IV, 141–144.

745 GW I, 212.

ten beiden Buchstaben weggelassen hat, die unbestimmte Form des schwedischen Nomens „gård“.

HUMLEGÅRD

Ehmals die Lieder
Türlicht Schulterschatten Fingerschrift
auf Häuserwänden
nachgesprochen an den Zähnen

- 5 Mit Kindersprachen Wege umeinander
Stadt: vollgeschrieben von Bedeutungen

Die Stimme händelos
alt hundertjährig alt
schickt Banden aus

- 10 Kreisbahnen um die Bäume große Flügel Federbrüste
gierig auf Reden
gierig mit den Ohren

Vor Lichtern
Bändermützen

- 15 auf der Mitte der Allee
die Stimme hoch
auf Messerklingen durch den Wind

Auf einer Straße
Bellman

- 20 Ehmals Lieder

Die erste und die letzte Gedichtzeile sind fast identisch, die beiden Verse unterscheiden sich nur durch den bestimmten Artikel, der am Ende des Gedichts fehlt. Die Veränderung der Bezeichnung des Stadtparks im Gedichttitel durch das Weglassen der Endung für ein bestimmtes Nomen findet also in diesen beiden Versen eine Entsprechung. Bobrowski nimmt zudem auf das Gedicht „AN ULLA WINBLAD“⁷⁴⁶ Bezug, das er 1955 geschrieben hat und dessen dritte Strophe lautet:

746 GW II, 279.

Immer, Freundin, in deinen
Himmel stechen die Türmchen auf;
ehmals die Lieder Bellmans,
längst der eigene, zitternde
Vers, der nicht weiß, wo er hinführt, –
windiger Sang, darin
taumeln die Männer dunkel.

Diese Verse sind einer Kunstfigur in den Liedern und Episteln Carl Michael Bellmans gewidmet, der selbstbewussten, Männer betörenden Ulla Winblad, die sich teilweise auf die reale Person von Maria Kristina Kiellström bezieht. 1953 hat zudem Carl Zuckmayer das Drama „Ulla Winblad“ geschrieben, das Bobrowski möglicherweise gekannt hat.⁷⁴⁷

Carl Michael Bellman, der bedeutendste Liederdichter Schwedens, wurde 1740 in Stockholm geboren und verstarb dort 1795. In der schwedischen Hauptstadt, wo er fast sein ganzes Leben verbracht hat, sind ihm mehrere Denkmäler gewidmet: Sein Grabmal mit einem Bronzerelief befindet sich auf dem Friedhof der Clarakirche, eine von Alfred Nyström 1872 geschaffene Statue des sitzenden und musizierenden Sängers beim Restaurant Hassel, Hazeliusbacken 20, eine Kopie der gleichen Statue, aber auf niedrigerem Sockel im Stockholmer Universitätsviertel Kräftriket bei Brunnsviken und eine armlose Büste, die der bekannte schwedische Bildhauer Johan Niklas Byström 1829 geschaffen hat, im königlichen Stadtpark Djurgården.

Im Park Humlegården hingegen stehen Denkmäler für den berühmten schwedischen Naturforscher Carl von Linné und den Apotheker und Chemiker Carl Wilhelm Scheele.⁷⁴⁸ Im Park befindet sich seit 1878 die königliche Bibliothek, die zugleich die Schwedische Nationalbibliothek ist und in der auch zahlreiche Handschriften Bellmans aufbewahrt werden. Vor der Bibliothek steht auf einem Steinsockel die armlose Bronzebüste des Theologen und Literaturhistorikers Peter Wieselgren.

747 Dazu GW V, 352.

748 Linné lebte von 1707–1778, Scheele von 1742–1786. Damit waren beide Zeitgenossen Bellmans.



Abb. 51: Bellmanbüste von Niklas Byström, um die sich eine Sängervereinigung in Stockholm gruppiert hat, im königlichen Stadtpark Djurgården. Historische Fotografie Ende des 19. Jahrhunderts. Fotograf unbekannt.

Es stellt sich die Frage, inwieweit das Gedicht tatsächlich auf den Stadtpark Humlegården Bezug nimmt. Da in diesem kein Denkmal Bellmans steht, ist eher davon auszugehen, dass Bobrowskis Gedicht großräumiger zu verstehen ist. Wie in der Erzählung „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“ scheint sich ein Sprecher, in dem der Dichter selbst vermutet werden kann, durch den Stockholmer Stadtraum zu bewegen und an ihm wesentlich erscheinenden Punkten inzuhalten. Schon in der Erzählung, deutlicher aber im Gedicht folgt diese Stadtwanderung zu nächtlicher Stunde im Wesentlichen entlang begrünter Bereiche. Die Erzählung „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“ beginnt mit dem Satz: „Durch die nächtliche Stadt geht man wie über Land.“

Diese Erfahrung bezieht Bobrowski dort zunächst nicht auf Grünflächen, sondern auf Lichter, konkret die Beleuchtung des Königsschlusses auf der Altstadtinsel Gamla Stan, die ihn im Dunst an die Feuer eines Nomadenlagers erinnert, wodurch der Text eine weit in die Kulturgeschichte zurückreichende Dimension annimmt. Im nahen Riddarholmen trifft er später auf den Birger-Jarls-Torn, einen emailweißen Rundturm der Stadtbefestigung mit grünem

Dach, zu dessen Seiten sich spärliche Rasenflächen befinden. Weil dort offenbar Männer nachts ihren Harndrang erleichtert haben, bezeichnet Bobrowski den Turm etwas despektierlich als Stehpissoir. Er erinnert ihn in seiner Form aber auch an eine Teekanne.⁷⁴⁹ Das zusammengesetzte Nomen „Türlicht“ bezieht Bobrowski in der Erzählung „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“⁷⁵⁰ auf den Gasthof „Den gyldene Freden“ auf Stockholms Altstadtinsel Gamla Stan, ein Lokal, in dem im 18. Jahrhundert schon Carl Michael Bellman ein- und ausgegangen ist.⁷⁵¹

Im weitläufigen Park Djurgården, einem wichtigen Erholungsgebiet an Stockholms Stadtrand, steht „händelos“ auf hohem Sockel die Büste Bellmans von 1829. Der großzügige Platz Karlaplan mit seinen „Kreisbahnen um die Bäume“ ist über die im 19. Jahrhundert breit angelegte Straße Karlavägen, deren Fußgänger-Erschließung „auf der Mitte der Allee“ verläuft, mit dem Park Humlegården verbunden. Die Wege, die im Gedicht zurückgelegt werden, verlaufen – ähnlich wie in der Erzählung – entlang von Grünräumen.

Mit einem Doppelpunkt findet sich in der zweiten Versgruppe die einzige Interpunktion im Gedicht: Kinderstimmen und die Komplexität der Wegsysteme verweisen auf die der Stadt eingeschriebenen Bedeutungen. Wenn schließlich in der zweitletzten Versgruppe „auf einer Straße“ Bellman erscheint, so bleibt es offen, ob mit dieser Formulierung eines der ihm gewidmeten Denkmäler gemeint ist oder ob Bellman persönlich auftritt und die Zeit aufgehoben wird.⁷⁵²

4.4.6 Bäume und Fahrzeuge, aber keine Menschen

Im Todesjahr 1965 entstanden nur wenige Gedichte. Bobrowski arbeitete vielmehr an Erzählungen, nahm im März den Heinrich-Mann-Preis für den Roman „LEVINS MÜHLE“ in Empfang und begann seinen zweiten Roman „LITAUISCHE

749 In der Erzählung „LOBELLERWÄLDCHEN“, GW IV, 129, erwähnt Bobrowski große emaillierte Kaffeekannen, die der „Teekanne“ in der Erzählung „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“ in Bezug auf Gestalt und Material offenbar zu entsprechen scheinen.

750 GW IV, 142.

751 Dazu GW IV, 398 (der Name der Wirtschaft dort allerdings falsch).

752 Ein Stimmungsbild der Stadt und seiner persönlichen Eindrücke vermittelt Bobrowski nach seiner Rückkehr in einem Brief vom 13. Oktober 1964 an Christoph Meckel: „Der Literatenrummel allerdings war fürchterlich, Erholung: mit Graß und Lettau zu bummeln. Ohne Absichten, einfach so. Schöne Museen. Herrlich theatralische Bilder Strindbergs; Watteaus, Chardins, Poussins usw. Cranach und Baldung, Schwitters, Calder. Besser noch: die Stadt mit ganz alter Altstadt, Toren, Durchgängen, dem tiefen Keller, wo Bellman soff, dem Rinnstein, wo er gestorben ist, einem Park, wo nachts lauter Jungens herumliefen, an allen Wegenden standen die Ganoven. Überall hätten die großen Bandenführer aus dem 18. Jahrhundert auftauchen können.“ Briefe IV, 439/440.

CLAVIERE“, dessen letztes Kapitel er am 28. Juli an einem Tag schrieb. Zwei Tage später wurde er mit einem Blinddarmdurchbruch ins Kreiskrankenhaus von Berlin Köpenick eingeliefert. Bobrowski selbst hatte angesichts seines hohen Alkoholkonsums fälschlicherweise angenommen, dass er unter einer Leberzirrhose leide. Nach einer Entzündung des Bauchfells und einem weitgehenden Versagen der Nieren erlag er am 2. September 1965 einem Hirnschlag.⁷⁵³ Er hinterließ eine Frau und vier Kinder, von denen das jüngste, der Sohn Carl-Adam, erst einjährig war. Am 7. September 1965 wurde Johannes Bobrowski auf dem Friedhof der evangelischen Kirchgemeinde von Friedrichshagen bestattet. In seinem Arbeitszimmer fand sich als korrigierter Bleistiftentwurf das drei Monate vor seinem Tod geschriebene Gedicht „DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL“,⁷⁵⁴ das später in den bereits vorbereiteten dritten Gedichtband „Wetterzeichen“ aufgenommen wurde.

DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL
eingeordnet, wohin sie gehört,
im Duden:
zwischen Mensa und Menschengedenken.

- 5 Die Stadt
alt und neu,
schön belebt, mit Bäumen
auch
und Fahrzeugen, hier
- 10 hör ich das Wort, die Vokabel
hör ich hier häufig, ich kann
aufzählen von wem, ich kann
anfangen damit.

Wo Liebe nicht ist,
sprich das Wort nicht aus.

Für Bobrowski scheinen Mensa, Mensch und Menschengedenken zusammenzuhängen. Die Mensa als Altartisch, an dem die liturgische Handlung zelebriert wird, verweist auf die zwei Jahrtausende alte und damit seit Menschengedenken bestehende Tradition des Christentums. In der Vokabel

753 Chronik, 99.

754 GW I, 217. Das Gedicht war ursprünglich titellos.

Menschengedenken steckt aber auch das Nomen Gedenken, und damit ein zentrales Thema in Bobrowskis Werk, das nun nicht mehr, wie in den sarmatischen Gedichten, Menschen eines definierten geographischen Raums und bestimmter Ethnien umfasst, sondern sich auf die gesamte Menschheit bezieht. Nach Haufe gilt es als wahrscheinlich, dass das Gedicht auf den „inflationären Gebrauch der Vokabeln Mensch und Menschlichkeit im Parteijargon der DDR“⁷⁵⁵ anspielt.

Durch das Entstehungsdatum und aufgrund des Umstands, dass das Gedicht als letztes im posthum erschienenen Gedichtband „Wetterzeichen“ steht, ist es als poetisches Vermächtnis betrachtet und dementsprechend, z. B. von Nicolas Yuille, in seiner Ganzheit positiv gedeutet worden. Für ihn stehen die kargen Verse „Die Stadt/alt und neu“ für die gebaute Umwelt in Vergangenheit und Gegenwart und sind damit Ausdruck des tätigen Menschen.⁷⁵⁶

Das Adjektiv „schön“ ist bei Bobrowski im Allgemeinen positiv konnotiert. An eine an ästhetische Belange geknüpfte Bedeutung ist auch beim Passus „schön belebt“ im Gedicht „DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL“ zu denken. Doch ist es nicht ersichtlich, wie sich die Schönheit der Stadt in Bezug auf das Leben, das sich in ihr abspielt, manifestiert. Denn „schön belebt“ wird sie im Gedicht keineswegs von Menschen, sondern von Bäumen, die im gleichen Atemzug mit Fahrzeugen genannt werden. Der Baum als Naturzeichen von gewaltiger Bildhaftigkeit und Kraft, der im Gedicht „SPRACHE“⁷⁵⁷ größer als die Nacht ist und im Gedicht „STADT“⁷⁵⁸ den Himmel auf Zweigen und Blättern trägt, lässt sich nur schwerlich mit Fahrzeugen in Einklang bringen. Vielmehr irritiert die Kombination dieser beiden Nomen und legt letztlich die Frage nahe, ob diese Formulierung nicht einen abgründigen Zynismus birgt. Jedenfalls verweisen „alt“ und „neu“ auf eine Stadtentwicklung, in Ostberlin konkret auf das traditionelle, kapitalistische Architekturerbe und die in sozialistischer Zeit erfolgte Stadterweiterung und -erneuerung.

Im Mai 1965 hat Bobrowski die Erzählung „IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN“ geschrieben.⁷⁵⁹ Sie hat die Zerstörung der alten Häuser eines ganzen Straßenzugs zum Thema, wobei sie in grotesker Weise die Fragwürdigkeit städtebaulicher Absichten der Politiker und Planer in beiden Teilen Berlins nach dem Zweiten Weltkrieg zu überzeichnen scheint.⁷⁶⁰ Die Bewohner jedes zum Abbruch bestimmten Hauses ziehen jeweils in das nächste um, bis auch

755 GW V, 217. Haufe begründet in den Erläuterungen diese Einschätzung nicht näher.

756 Youille (2004), 358.

757 GW I, 177.

758 GW I, 198.

759 GW IV, 170 / 171.

760 Nach Degen (2004), 51 / 52, lässt sich der Text als Allegorie über das Vergessen verstehen.

dieses abgetragen wird. Die übriggebliebenen Häuser, in denen die Anzahl der Bewohner ständig zunimmt, sind immer niedriger und enger und besitzen zudem immer weniger Fenster. „Es findet sich ja noch immer ein Haus, vielleicht eins mit zwei Fenstern, das ist wenigstens etwas. Denn das letzte, denke ich, hat keines mehr.“ Der unsinnige Abbruch ganzer Häuserzeilen zugunsten der Errichtung von Plattenbauten als Teil der ostdeutschen Städtebaupolitik könnte in Bobrowskis Erzählung als Metapher für eine zunehmende Einschränkung der Bevölkerung sowohl in materieller Hinsicht als auch bezüglich ihrer Freiheiten gedeutet werden. Am Ende der Entwicklung steht ein fensterloses, enges Haus, das einem Sarg ähnelt. Mit den Häusern verschwindet auch die Erinnerung an das Alte, Frühere, Vergangene. Der für Stockholm zutreffende Vers „Stadt: vollgeschrieben von Bedeutungen“⁷⁶¹ gilt für Ostberlin mit seinem sorglosen Umgang mit dem historischen baulichen Erbe nicht. Was früher war, ist dort „gewesen, und ist vergangen, Zeit und verlorene Zeit. Wie Geschwätz.“⁷⁶²

Da das Gedicht „DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL“ kurz nach dem Prosatext entstanden ist, erscheint es durchaus naheliegend, dass Bobrowski die Kritik am Missbrauch der Begriffe „Mensch“ und „Menschlichkeit“ mit der Ostberliner Städtebaupolitik verknüpft hat. Es fällt auf, dass in diesem Gedicht keine konkreten Elemente der Architektur erwähnt werden, weder Häuser noch Straßen oder Plätze, und auch keine Menschen. Die Stadt, die Bobrowski beschreibt, wirkt tot und starr, sie zeichnet sich lediglich dadurch aus, dass sie alt und neu ist, und von Bäumen und Fahrzeugen belebt wird, als ob es sich um ein Planmodell handelte. In Architekturmodellen verwendete Kugelbäume erwähnt Bobrowski ganz konkret in der Erzählung „DAS STÜCK“⁷⁶³.

Ein gewisser Sarkasmus, auch wenn er nicht so deutlich wie in der Erzählung „IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN“ in Erscheinung tritt, scheint im Gedicht mitzuschwingen: Die Stadt, in der Bobrowski das Wort Mensch so häufig hört, ist letztlich ein Ort ohne Lebensfreude, ohne ablesbare Geschichte, ohne menschlichen Maßstab. Der Missbrauch am Wort Mensch, das, wie Bobrowski in den zwei letzten Versen fordert, ohne Liebe nicht ausgesprochen werden soll, findet eine sichtbare Entsprechung in der Stadtstruktur. Damit wird, wie so oft in Bobrowskis Werk, einer Erfahrung des Hörsinns eine Erfahrung des Sehnsinns als Analogie zur Seite gestellt.

761 GW I, 212.

762 IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN, GW IV, 170/171, hier 171. Degen (2004), 52, verweist im Zusammenhang mit dem Begriff „Geschwätz“ auf Psalm 90,9 und Hamann.

763 GW IV, 161–163, hier 161: „Nun also: Knolle, ohne Stück und in Gedanken. Unter Bäumen, die wir ihm eigens hingestellt haben, jetzt eben, sogenannten Kugelbäumen von tiefgrüner Farbe.“

5 Architektonische Begriffe in Bobrowskis lyrischem Werk

5.1 Städte und Dörfer als grundlegende Siedlungsformen

5.1.1 Statistische Aspekte

Bobrowskis erster Gedichtband „Sarmatische Zeit“⁷⁶⁴ umfasst insgesamt 54, der zweite „Schattenland Ströme“⁷⁶⁵ 58, der posthum erschienene dritte „Wetterzeichen“⁷⁶⁶ 66 Gedichte. Hinzu kommen gemäß Band I des Gesamtwerks 13 verstreut veröffentlichte Gedichte,⁷⁶⁷ deren Zahl sich später durch Nachträge⁷⁶⁸ auf 25 erhöht hat. Das „literarische Klima“ schließlich umfasst 81 „Ganz neue Xenien, doppelte Ausführung.“⁷⁶⁹ Das sind unter Nichtbeachtung der Nachdichtungen insgesamt 284 zu Lebzeiten oder unmittelbar danach publizierte Gedichte. Zu ihnen gesellen sich 303 Gedichte aus dem Nachlass⁷⁷⁰, so dass Bobrowskis gesamtes lyrisches Œuvre 587 Gedichte umfasst. Zu beachten gilt, dass von einigen Entwürfe und frühere Fassungen existieren, die nicht mitgezählt worden sind. Ebenso sind Untertitel nicht separat berücksichtigt, sondern unter den in Großbuchstaben gesetzten Haupttiteln der jeweiligen Gedichte oder Gedichtzyklen subsumiert worden.⁷⁷¹

764 GW I, 1–73.

765 GW I, 65–144.

766 GW I, 148–217.

767 GW I, 220–230.

768 GW V, 259–269.

769 GW I, 232–253.

770 GW II, 9–362.

771 Der Gedichtzyklus mit dem Haupttitel „GELIEBTES JAHR“ (GW II, 119–128) wurde beispielsweise als ein Gedicht aufgefasst und gezählt, obschon er sich aus einzelnen Monatsgedichten mit entsprechenden Untertiteln zusammensetzt.

Städte, Dörfer und Weiler werden insgesamt 142-mal in Bobrowskis lyrischem Werk benannt. Städte finden in 55 Gedichten 65-mal, Dörfer in 62 Gedichten 69-mal Erwähnung. Hinzu kommen drei Gedichte, in denen ein Städtchen vorkommt, und fünf, in denen sich der Begriff „Weiler“ findet. Nur ein einziges Mal verwendet Bobrowski hingegen das Nomen „Ortschaft“⁷⁷² und der allgemein gehaltene Begriff „Siedlung“ kommt in seinem gesamten lyrischen Werk nirgends vor. In 21% aller Gedichte Bobrowskis werden Siedlungsstrukturen bezeichnet. In den Doppelxenien hat der Dichter früher lebende Schriftsteller sowie Kolleginnen und Kollegen des zeitgenössischen Literaturbetriebs scharfzünftig karikiert. Diese Vierzeiler nehmen innerhalb des lyrischen Werks eine Sonderstellung ein: Kunst und Architektur sind im Allgemeinen nicht betroffen. Lässt man die Doppelxenien in dieser Statistik unberücksichtigt, so sind es 25% aller Gedichte, in denen ein Dorf, eine Stadt oder ein Weiler benannt wird. In den drei Gedichtbänden „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ ist der prozentuale Anteil mit 30% noch höher.

Diese Zahlen unterstreichen, welche Bedeutung in quantitativer Hinsicht dem Betrachtungsgegenstand in Bobrowskis lyrischem Gesamtwerk zukommt. Dennoch können die Siedlungen als ein von Menschenhand gestalteter Bestandteil der Kulturlandschaft nicht mit den Naturelementen mithalten. So bewohnt in Bobrowskis Lyrik eine aus hunderten von Vögeln bestehende, artenreiche Avifauna die sarmatischen Landschaftsräume, und der Wind als eine zentrale Leitmotivik wird allein rund 240 Mal erwähnt. Über 200 Mal benannt werden zusammen Flüsse und Ströme und beinahe so häufig findet sich der Begriff „Wald“ in den Gedichten.

Städte und Dörfer bilden ein zentrales Motiv in Bobrowskis Lyrik aller Werkphasen. Der Begriff „Dorf“ kommt erstmals im Gedicht „ÖSTLICHE LANDSCHAFT“⁷⁷³ aus dem Jahr 1941 vor, auf Erfahrungen jenes Kriegsjahrs gründet auch das Gedicht „NOWGOROD 1941“⁷⁷⁴ in dem sich der Begriff „Stadt“ zum ersten Mal findet. Ein letztes Mal benennt Bobrowski ein Dorf 1963 im Gedicht „JAKUB BART IN RALBITZ“⁷⁷⁵ während der Stadt noch im letzten lyrischen Text, den er 1965 vor seinem Tod geschrieben hat, dem Gedicht „DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL“⁷⁷⁶ eine Schlüsselfunktion zukommt. Die fünf Erwähnungen des Nomens „Weiler“ beschränken sich in Bobrowskis lyrischem Werk hingegen auf die Jahre 1952–1957. Mit Ausnahme der erstmaligen Verwendung im

772 VERLASSENE ORTSCHAFT, GW I, 123.

773 GW II, 19.

774 GW II, 49.

775 GW I, 182.

776 GW I, 217.

Gedicht „DER MALER BROUWER“⁷⁷⁷ beziehen sich Weiler in Bobrowskis Lyrik stets auf pruzzische Siedlungen. Mit dem Gedicht „DIE MAINAU“⁷⁷⁸, das am Ende der Auseinandersetzung des Dichters mit der Gewaltherrschaft des Deutschen Ordens in Osteuropa steht, verschwindet auch der Weiler als Motiv aus seiner Lyrik. In den Erzählungen und Romanen erscheint dieses Nomen kein einziges Mal. Die drei Nennungen des Begriffs „Städtchen“ beschränken sich auf eine noch kürzere Zeitspanne: Die Gedichte, von denen sich zwei auf jüdische Städte beziehen, sind alle zwischen 1956 und 1960 entstanden.

5.1.2 Siedlungen als Motiv der Oden und der in Kriegsgefangenschaft entstandenen Gedichte

Stadt und Dorf stehen bei Bobrowski für die beiden grundlegenden Formen fester Siedlungen, die von menschlichem Zusammenleben in Geschichte und Gegenwart geprägt sind. Die in den Kriegsjahren entstandenen Gedichte über zertretene Städte in Russland bilden dabei den Ausgangspunkt einer motivischen Entwicklung.

RUSSISCHE STADT

(Morgens)

Einsam ein Kamin dort im Schnee. Ein Baum noch
dünn, geschwärzt von Bränden und tot. Den hat des
Winters helles Possenspiel mit Geleuchte
bläulich behangen.

Drüben im zerbrochnen Gesträuch, wie rote
Tupfen, Vögel. Häuser, lang unbedacht, mit
leeren Fenstern, schreckhaft, zahlloser Krähen
nächtliche Zuflucht.

Und die niedern Hütten. Es steigt ein wenig
Rauch hinauf ins Blaue, nicht hoch: Da stehn die
weißen Wolken, strenge geschloss'ne Tore,
wie du auch riefest.

777 GW II, 200.

778 GW II, 303.

Wer auch sollt' dich hören! – Ein Hahnenschrei nur
tönt herüber einmal. Der bleibt den klaren
Lüften noch sehr lange, ein heller Sprung in
gläserner Schale.⁷⁷⁹

Bobrowski hat diese Ode vermutlich am 20. Februar 1944 an Ina Seidel geschickt.⁷⁸⁰ Sie dürfte im Winter 1943/1944 entstanden sein und gehört somit zu den letzten Gedichten, in denen er in jenen Jahren aus einer persönlichen Betroffenheit heraus über kriegsversehrte Architektur, der eine Stellvertreterfunktion für das menschliche Leid und das Grauen des Kriegs zukommt, geschrieben hat. Nicht die Stadt Nowgorod ist Gegenstand der vier Strophen, sondern eine andere, ärmlichere, stärker ländlich geprägte Siedlung, die durch den Krieg weitgehend zerstört und unbewohnbar geworden ist. Es bleibt offen, auf welche Stadt sich Bobrowski, der in den Kriegsjahren auch über Pleskau (Pskow), Opotschka, Pustoschka und Majewo Gedichte verfasst hat, konkret bezieht. Zum Zeitpunkt, als das Gedicht geschrieben wurde, befand er sich mit der deutschen Wehrmacht bereits auf dem Rückzug, offenbar noch im Westen Russlands, wie er im Brief an Ina Seidel festgehalten hat.⁷⁸¹

Wichtiger als die genaue Lokalisierung scheint Bobrowski der Umstand gewesen zu sein, dass die Begegnung mit dieser verwüsteten Stadt an einem Wintermorgen erfolgt ist. Sein grundsätzliches Interesse an der Tageszeit geht auch aus den Titeln zweier Nachlassgedichte hervor, die er 1936 über eine Sommerreise in deutsche Städte geschrieben hat: „WÜRZBURG / ABENDS“⁷⁸² und „HEIDELBERG / ABENDS“⁷⁸³. Zudem hat er ein unpubliziertes Gedicht, das er damals in seine handschriftlichen, tagebuchartigen Aufzeichnungen über jene Reise eingetragen hat, mit „KOBLENZ, MORGEN“ überschrieben⁷⁸⁴. Im Gedicht „ABENDS / RUSSLAND“⁷⁸⁵ wiederum, das im Krieg um 1942 entstanden ist, rückt Bobrowski die Tageszeit sogar an den Anfang des Titels.

Die Fragmentierung der Architektur in den vier Odenstrophen – Bobrowski benennt einen Kamin im Schnee⁷⁸⁶, dachlose Häuser, leere Fenster und niedrige Hütten – ist Ausdruck der Zerstörung und lässt keine nachvollziehbare Stadtstruktur mehr erkennen. Die geschlossenen Tore haben keinen unmittel-

779 GW II, 41.

780 GW V, 286 und Briefe I, 91–93.

781 Briefe I, 91.

782 GW II, 10.

783 GW II, 11.

784 Manuskript im Literaturarchiv in Marbach (Fiche 17324).

785 GW II, 24.

786 Es geht aus dem Gedichtvers nicht hervor, ob dieser Kamin Überrest eines eingestürzten Wohnhauses ist oder ob Bobrowski den Hochkamin einer ehemaligen Fabrikanlage gemeint hat.

baren Bezug zur Architektur der Stadt, sondern sind weiße Wolkenbilder, denen ein Chiffrencharakter zukommen mag. Sie leiten über zu einem lyrischen Du, das stumm bleibt, da es erkennt, dass seine Rufe in der verlassenen Stadt ungehört verhallen würden.

Der Kamin in der ersten Strophe, dem Bobrowski als Analogie einen dünnen, geschwärzten und toten Baum entgegensetzt, betont die Vertikale. Das Architekturerelikt und der abgestorbene Baum sind die von weither sichtbaren, aber bereits dem Untergang geweihten Zeugen der in Trümmern liegenden Stadt. In der zweiten Strophe erscheinen Vögel wie rote Tupfen und betonen so die räumliche Distanz zwischen Sprecher und Stadt. Sie werden in einen Zusammenhang mit dachlosen und damit unbewohnbar gewordenen Häusern gestellt, in denen nachts die Krähen, welche traditionellerweise für Tod und Unheil stehen, Zuflucht finden. In der dritten Strophe ist von Hütten die Rede, die bewohnt zu sein scheinen, da von ihnen „ein wenig Rauch hinauf ins Blaue“ steigt. Der Hahnenschrei, der in christlicher Interpretation für Verrat steht und der damit entfernt die Schuldfrage nach der Zerstörung der Stadt anklingen lässt, verweist auf menschliche Anwesenheit. Von Strophe zu Strophe des mit dem rätselhaften Bild des hellen Sprungs in einer gläsernen Schale endenden Gedichts⁷⁸⁷ nimmt der Zerstörungsgrad der Bauten ab: Der Kamin befindet sich ohne andere architektonische Überreste isoliert im Schnee, die Häuser hingegen stehen noch aufrecht, sind aber ihrer Dächer und Fensterscheiben beraubt, während die Hütten weitgehend intakt zu sein scheinen. Die Wolkentore schließlich sind verschlossen und unbetretbar.

Das Gedicht drückt die Einsamkeit und Verzweiflung eines lyrischen Ich im Angesicht der zerstörten Stadt aus: Die Ästhetik, welche der Szene innewohnt und die sie auszeichnende Ruhe, die allein durch das Krähen eines Hahns unterbrochen wird, stehen in einem schmerzlichen Kontrast nicht nur zum Tod und dem Elend, das der Krieg über die Bewohner der Stadt gebracht hat, sondern auch zur Befindlichkeit des Sprechers, in dem Bobrowski als Wehrmachtssoldat erkannt werden kann. Eine Flucht in die unberührte Natur oder ins Numinose, mit der mehrere in den Kriegsjahren entstandene Oden enden, findet in diesem Gedicht nicht statt. Dass Bobrowski damals „durcheinander“ war, räumt er auch im Brief an Ina Seidel vom 20. Februar 1944 ein, doch fällt es ihm schwer, seinen Gemütszustand in Worte zu fassen: „Gründe gibt es viele, doch davon zu sprechen – –“⁷⁸⁸.

787 Ein akustischer Eindruck wird zu einer visuellen Metapher, die freilich durch den Sprung im Glas nur noch assoziativ mit der zertretenen Stadtansicht zu tun hat.

788 Briefe I, 91.

Während in den Oden, die Bobrowski im Krieg in Russland geschrieben hat, Städte ein zentrales Motiv bilden, findet sich der Begriff des Dorfes nur ein einziges Mal, und zwar in den Odenstrophen des dritten Teils des sechsteiligen, mit arabischen Ziffern überschriebenen Gedichts „ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941“⁷⁸⁹.

Wer ist verehrungswürdiger, höret, als
die Erd', die unsre Tränen allein bewahrt
und mit dem unermess'nen Leben
ein Überstehen uns gab: Vertrauen.

Es ragen Bäume wie trübe Fahnen im Wind.
Nur manchmal tönt am Brunnen ein Mädchenlied
wie eine fremde Blume zu den
sinkenden Dächern. Das sind die Dörfer.

Doch sind der Seele Länder ein Anderes
als wüste Gärten, Dächer von faulem Stroh.
Es hallt das Lied vom Brunnen drüben
mit jedem Wind durch den Schlaf der Eb'nen.

Dem grundlegenden, pathetisch vorgetragenen Gedanken der Verehrungswürdigkeit der Erde, die Leben spendet und Vertrauen schenkt, folgen zwei Strophen über ein Dorf, dessen Gärten verwüstet und dessen sinkende Strohdächer verfault sind. In dieses Bild der Trostlosigkeit mischt sich traumhaft anmutend „wie eine fremde Blume“ vom Brunnen her das Lied eines Mädchens. Der Wind trägt den Gesang „durch den Schlaf der Eb'nen“ und es bleibt letztlich offen, ob sich diese Verse auf Erlebtes beziehen oder ob sie – im Bestreben einer Linderung des Schmerzes über Verlust und Zerstörung – bloßer Ausdruck einer Sehnsucht sind.

Die Wahrnehmung des Dorfes erfolgt, ähnlich wie bei den Städten, aus einer gewissen Distanz. Der Blick auf die Dachlandschaft und die mit trüben Fahnen verglichenen Bäume lassen – wie in andern Gedichten der Kriegsjahre auch – einen erhöhten Standort vermuten. Unabhängig von der Siedlungsform widerspiegelt sich in den zerstörten und zerfallenden Behausungen das menschliche Leid und die namenlose Tragik des Krieges.

Gegen Ende des Kriegs und vor allem in den Jahren der Kriegsgefangenschaft sind Städte und Dörfer stark an ein Heimatgefühl gebunden. In den in dieser

789 GW II, 18–21.

Werkphase nun heller gestimmten Gedichten ist von „der Dörfer Spiel“⁷⁹⁰ die Rede und eines der Dörfer ist „am Waldrand ausgestreut“.⁷⁹¹ Auch die Städte werden durchweg positiv wahrgenommen und es kristallisiert sich an ihnen eine Sehnsucht nach der Heimat: „geliebte Stadt, so alt und schön geworden“ heißt es im Gedicht „DIE VATERSTADT“⁷⁹² über Tilsit und im Gedicht „DER MALER KESSLER“⁷⁹³ findet sich der Vers „Wo sich die Stadt in die Gärten verliert und die Gärten in Felder“.

Nicht nur das Dorf in seiner Naturverbundenheit, auch die Stadt ist – wie in dieser Gedichtzeile deutlich wird – Teil der Kulturlandschaft. Betont wird in den Gedichten jener Jahre das Pittoreske von Straßenzügen, Plätzen, Hausfassaden und Vorgärten, die losgelöst von der Realität des Kriegs und der anschließenden sowjetischen Kriegsgefangenschaft einer unantastbaren Ästhetik verpflichtet sind.

5.1.3 Unterschiedliche motivische Entwicklung der Stadt und des Dorfs nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft

Zurückgekehrt aus der Kriegsgefangenschaft ändert sich Bobrowskis Blick auf Städte und Dörfer grundsätzlich. In seinen Gedichten ab 1950 wird die Stadt zunächst in sozialkritischer Weise als Ort der Gefühlskälte, des Kommerzes im kapitalistischen Sinne und einer diffusen Bedrohung wahrgenommen. So heißt es im Gedicht „DER MALER BROUWER“⁷⁹⁴:

Güte wohnt nicht in den Städten.

Und im Gedicht „DER IKONENMALER“⁷⁹⁵ weiß ein Mönch vom städtischen Leben außerhalb der Klostermauern zu berichten:

Städte sind da, laut von Märkten. Keiner
liebt den andern. Ruhlos darum sind
ihre Jahre, und sie bauen blind,
ohne Güte ihre Kirchen. Steinern
Kreuz und erzen Ampel bleiben,

790 DIE EBENE, GW II, 70.

791 HEIMATLIED, GW II, 74.

792 GW II, 83.

793 GW II, 134.

794 GW II, 199.

795 GW II, 194.

und der Weihrauch macht sie träumen, nichts
sonst. Sie singen gierigen Gesichts
Lobgesang und Bittgebet und reiben
ihre Hände über anderer Not -

Im Gedicht „LAMPEN“⁷⁹⁶ schließlich ist von einem „Gefels der Städte“ die Rede, während in der „ODE AUF THOMAS CHATTERTON“⁷⁹⁷ Bristol als „Stadt, die in Ängsten hinfuhr“, bezeichnet wird.

Dann aber, im Rückblick auf die Kriegsjahre, tritt erneut und immer deutlicher und schmerzhafter die Zerstörung der Städte in den Vordergrund. Schon im Gedicht „STÄDTE SAH ICH“⁷⁹⁸, in dem sich Bobrowski 1952 erstmals von einem vorgegebenen metrischen Schema zu lösen vermocht hat, ist dieses Thema präsent.

STÄDTE SAH ICH

Städte sah ich im stäubenden
Wind, gehäuft aus verwirren
Dächern, gilbenden Wänden, Getümm.
Die versinken im Land.

- 5 Zelte, für eine Nacht noch,
ruhen sie unter dem Himmel,
vom unzähligen Nachhall
gestorbener Stimmen, zerrissener
Glockenmünder verhängt und
10 frierend vor Alter.

- Und die Ebene geht
durch ihre Gassen, trägt die
Gärten hinaus; auf den Plätzen
weilend noch vor geöffneten
15 Türen, an rinnenden Brunnen.

796 GW II, 254.

797 GW I, 103.

798 GW II, 221.

Nachts aber ist's, als führen
sie breite Ströme hinunter.
In der starrenden Waldung
der Maste hängen die feuchten
20 Nebel, flatternde Segel, und höher
der Mond.

Bis an die Ränder der Nacht
fuhr ich mit ihnen. Draußen
kauerte, ehe der Wald
25 anhob, ein Dorf, der Zigeunerin
gleichend, der dunklen; im Dämmern
schwang sie das Pfännlein über
zerstiebendem Feuer, Rauch
zog hinaus, schmal –

Der eigene Sprachton, den Bobrowski mit diesen freirhythmischen, in der Tradition Klopstocks geschriebenen Versen gefunden hat, vermochte sich erst allmählich in seinem Werk durchzusetzen. Am 27. März 1952 sandte er das Gedicht an Hans Ricke und schrieb dazu:

Das Neueste schicke ich Dir auch. Es hat bisher keine Überschrift, meint aber eine östliche Landschaft von 1942. Ich bin bereit, es für mein bestes Gedicht zu halten, zumal die ersten Versuche, es vor Hörern zu lesen, bestätigten, daß es wenigstens in den Bildern zwingend genug ist, um gewisse Vorstellungen zu erwecken.⁷⁹⁹

Bobrowski hat über Jahre am noch titellosen lyrischen Text, den er für den Anfang eines „Landschaften-Projekts“⁸⁰⁰ hielt, ohne eine Änderung vorzunehmen, festgehalten. Er überarbeitete ihn wohl erst im Zusammenhang mit der Publikation im Gedichtband „Schattenland Ströme“,⁸⁰¹ wobei er dem Gedicht neu die Überschrift „UNTER DEM NACHTRAND“⁸⁰² gab und die Verszahl – unter Beibehaltung der fünf Versgruppen – von insgesamt 29 auf 24 reduzierte. Die

799 Brief von Johannes Bobrowski an Hans Ricke vom 27. März 1952, zitiert nach GW V, 328. Dazu auch Briefe I, 281/282. Tags darauf sandte Bobrowski das Gedicht auch an Otto Baer.

800 Briefe I, 283. Die Briefstelle des am 28. März 1952 an Otto Baer gerichteten Schreibens enthält also die erstmals formulierte Projektidee eines „Sarmatischen Divans“.

801 Dazu GW V, 126.

802 GW I, 124.

erste Versgruppe unterscheidet sich in dieser 1962 publizierten Variante nur unwesentlich vom Urtext.

Unter dem Nachtrand die kleinen
Städte im Wind, aus verwirrten
Dächern, gilbenden Wänden,
Getürm. Die versinken im Land.

Anders als im Gedicht „STÄDTE SAH ICH“ verzichtet Bobrowski auf die Nennung eines lyrischen Ich, das er – wesentlich wirkungsvoller – erst am Ende der vierten und damit vorletzten Versgruppe einführt. Die Städte, und das ist neu, werden als „klein“ bezeichnet und können so zusammen mit dem Hinweis, dass sich das Gedicht auf „eine östliche Landschaft von 1942“ bezieht, geographisch eingegrenzt werden. Offenbar meint Bobrowski nicht Nowgorod, Staraja Russa und die Landschaft am Ilmensee, sondern ein Gebiet rund 250 Kilometer südlich davon im Dreieck Opotschka-Pustoschka-Velikije Luki, das er damals im Zuge seiner Einsätze als Übermittlungssoldat der deutschen Wehrmacht kennengelernt hat.

Indem die Städte, welche im Land versinken, aus verwirrten Dächern, gilbenden Wänden und Getürm bestehen, ist eine Stadtstruktur nicht mehr erkennbar, und die beiden Partizipien verweisen auf einen ruinösen Baubestand. Der Rhythmus des Gedichts, der eine gewisse Rastlosigkeit vermittelt und der stäubende Wind lassen an ein Fahrzeug der deutschen Wehrmacht denken, von dem aus die Städte wahrgenommen werden. In der zweiten Versgruppe werden den architektonischen Relikten Zelte gegenübergestellt.

Zelte, mürb, vor dem Himmel,
vom Nachhall gestorbener Stimmen,
zerrissener Glockenmünder
verhängt und frierend vor Alter.

Stehen im Gedicht „STÄDTE SAH ICH“ die Zelte noch „unter dem Himmel“, rücken sie in der publizierten Version vor diesen und wecken durch diese Staffellung Assoziationen an eine Ebene und einen tiefliegenden Horizont. Es stellt sich die Frage, wie diese Versgruppe zu interpretieren ist, ob die Zelte tatsächlich Teil der Landschaftswahrnehmung sind oder ob sie im übertragenen Sinn für kleine Häuser unter Satteldächern stehen, die in ihrer Gesamtform – insbesondere im Schnee – an Zelte erinnern. Der Einschub „[...] für eine Nacht noch“ lässt aber auch die Deutungsmöglichkeit zu, dass die Zelte der deutschen Wehrmacht angehören könnten. Durch das Weglassen dieses Hinweises

im veröffentlichten Gedichttext erhält die Versgruppe jedenfalls eine kulturgeschichtliche Dimension: Die Zelte, die als alt und mürbe bezeichnet werden, scheinen die nomadischen Wurzeln der zertretenen Siedlungen zu bilden. In dieses Bild mischen sich die Stimmen Verstorbener und der Nachhall zerrissener Glockenmünder. Die beschädigten, nicht mehr klingenden Glocken werden so zu einer Metapher menschlichen Leids und des Todes, wobei – wie so oft in Bobrowskis Lyrik – Sehsinn und Hörsinn miteinander verschränkt werden.

Die nachfolgende Versgruppe hat erneut die Außenräume der Städte zum Thema, die durch Plätze und Gassen definiert und durch Brunnen ausgezeichnet werden.

Und die Ebene geht
durch ihre Gassen, auf Plätzen
weilend vor den geöffneten
Türen und über den Brunnen.

Die Ebene, die personifiziert wird und in die Städte eindringt, findet sich als Bild bereits in der Fassung von 1952, wobei dort noch Gärten erwähnt werden, die Bobrowski später weggelassen hat. Über die Gründe kann nur gemutmaßt werden: Die im Grundsatz positiv konnotierten und auf Leben verweisenden Gärten könnte er als unpassend zur düstern, mit Tod und Zerstörung im Zusammenhang stehenden Grundthematik des Gedichts angesehen haben. Die geöffneten Türen sind nicht Ausdruck einer Gastfreundschaft, sondern des Verlassenseins der Häuser, die Plätze nicht Ort des Zusammenkommens, sondern der Leere. Die Brunnen lassen zunächst an Ziehbrunnen mit hölzernen Brunnenbäumen denken,⁸⁰³ doch aus den entsprechenden Versen in der Urfassung geht hervor, dass Bobrowski offensichtlich Laufbrunnen gemeint und mit dem rinnenden Wasser ein Zeichen des Lebens gesetzt hat.

In der vierten Versgruppe beginnt sich nachts die Szenerie vollständig zu verändern:

Nachts aber ist's: sie fahren
Ströme hinab, in der starren
Waldung der Maste Segel,
feucht, bemalte, blätternde
Fahnen. [...]

803 Im Gedicht „DORFMUSIK“, GW I, 141, sitzt auf dem Brunnenbaum eine Krähe als Symbol des Todes.

Durch den Verweis auf die Nacht wird das Traumhafte der Imagination angedeutet, die durch die Bewegung und Abfolge der Bilder den Charakter einer Vision erhält. Die Städte fahren wie Flöße stromabwärts, werden zu Segeln in einem Wald von Masten und letztlich zu bemalten Fahnen mit blätternden Farben. Nicht nur der Ort, auch die Zeit scheint aufgehoben zu sein, denn in den Fahnen lassen sich mittelalterliche Standarten erahnen, wie sie in Schlachten mitgeführt worden sind und die Assoziationen an die Heere der Deutschen Ordensritter wecken. Die Versgruppe ist in der Version von 1952 weniger verdichtet, leichter verständlich und stärker an Naturphänomene gebunden: Die flatternden Segel geben sich als feuchte Nebelschwaden zu erkennen, über denen der Mond steht.

Am Ende der vierten Versgruppe wird ein einziges Mal ein lyrisches Ich benannt, das am Anfang der fünften und letzten einen Weg bezeichnet, den es genommen hat. Der Nachtrand, eine Wortschöpfung Bobrowskis, die sich sowohl im Titel, als auch im ersten Gedichtvers dieses Zeilenblocks findet, bildet eine Trennlinie zwischen Tag und Nacht und bietet dem lyrischen Ich im Dunkeln Schutz. Das Gedicht über Städte endet mit einem Dorf, das einer „Zigeunerin“ gleicht.

[...] Ich kam

unter dem Nachtrand, draußen
kauerte, ehe der Wald
anhob, ein Dorf, der Zigeunerin
gleich, der Dunklen, im Lichtschein
schwang sie das Pfännlein über
zerstiebendem Feuer, der Rauch
zog ihren Scheitel.

Es fällt auf, dass Bobrowski nicht nur in den zwei Gedichten „UNTER DEM NACHTRAND“⁸⁰⁴ und „STÄDTE SAH ICH“, sondern auch im Gedicht „KAUNAS 1941“⁸⁰⁵ Dörfer mit „Zigeunern“ in einen Kontext setzt, dadurch personifiziert und so letztlich einen kulturgeschichtlichen Bogen zu einer weit zurückliegenden, nomadisierenden Lebensweise schlägt, von der die Fahrenden bis in die Gegenwart Zeugnis ablegen.

Dunkel, Lichtschein, Pfännlein, zerstiebendes Feuer und Rauch sind jene Elemente, die einerseits auf ein nomadisches Leben verweisen, gleichzeitig

804 GW I, 124.

805 GW I, 60.

aber auch Zeichen einer sesshaften Bevölkerung sein können. Wenn am Ende des Gedichts der Scheitel der „Zigeunerin“ von einer Rauchfahne gezogen wird, wie sie sich auch über den Häusern des Dorfs bildet, sind die Siedlung und die Fahrende eins geworden. Im Gedicht „KAUNAS 1941“ bewegt sich ein lyrisches Wir „um alles blind“ vom Schauplatz eines grausamen Massakers an Juden in der litauischen Stadt Kaunas und den anschließenden dortigen Massenerschießungen im Juni 1941 fort. Der Weg führt von der Stadt zu Dörfern im „Eichwald“ mit „der Zigeuner Blick“⁸⁰⁶ und letztlich tief ins „Regengesträuch“ an die Ufer der Wilia oder der Memel. Es ist, als müsste ein lyrisches Ich den Weg durch die Kulturgeschichte zurückgehen, um nach dem Grauen des Erlebten in einer von Menschenhand unberührten Naturlandschaft die Waldtaube rufen zu hören: „Mein Dunkel ist schon gekommen.“

Nun steht der „Zigeuner Blick“ der Dörfer aber in Opposition zur Blindheit des lyrischen Wir in der Stadt. Es öffnet sich eine unüberbrückbare Diskrepanz zwischen der Stadt, wo die Morde stattfinden, und den Dörfern mit ihren Augen, in denen die nomadischen Wurzeln der Menschheitsgeschichte aufleuchten. Zugleich mag das Bild – und dies ist angesichts der späteren systematischen Verfolgung und Ermordung der Roma und Sinti durch die Nazis von besonderer Tragik – auch einen Hinweis auf die hellseherischen Fähigkeiten, die den „Zigeunern“ traditionellerweise nachgesagt werden, beinhalten.

Am radikalsten hat Bobrowski die Zerstörung einer Stadt dem 1959 entstandenen Gedicht „MEMORIAL“⁸⁰⁷ dem letzten, das er zu dieser Thematik geschrieben hat, zugrunde gelegt. Die Vernichtung ihrer architektonischen Strukturen ist vollständig, nur Schutt ist übriggeblieben, dessen horizontale Schichtung Ausdruck unausweichlichen Absterbens und grenzenloser Hoffnungslosigkeit ist. Der Ort wird selbst von Vögeln gemieden, und doch schenkt am Ende des Gedichts ein Baum als einziges vertikales Element dem lyrischen Ich Laub zu dessen Schutz.

MEMORIAL

Schwarz vor den Horizont
geschüttet, die Stadt. Ich zähl die Gewitter
über ihr. Morgen geh ich, ich will ein Grab

806 GW I, 61.

807 GW II, 323. Es ist nicht bekannt, auf welche Stadt sich das Gedicht bezieht. Der Hinweis auf die Gewitter, die ein lyrisches Ich zählt, legt die Vermutung nahe, dass Bobrowski bei deren Bombardierung zugegen war. Dies war bei Nowgorod im Herbst 1941 der Fall. Ungewöhnlich ist, dass selbst die Vögel die Stadt meiden, da sonst in Bobrowskis Gedichten selbst zerstörte Städte noch von Krähen oder Dohlen bewohnt werden.

schließen, verlassen wie diese
Stadt, die zerstört ist
bis in den Grund, die die Vögel
meiden. Ein Baum
steht mir am Weg. Der gibt mir
von seinem Laub.

In den letzten Lebensjahren hat Bobrowski vermehrt Gedichte geschrieben, die Städte als Kulturlandschaften zu verstehen suchen, allen voran das Gedicht „HUMLEGÅRD“⁸⁰⁸ von 1964, das nach einem Stadtpark Stockholms benannt ist, darüber hinaus aber die Geschichte und Stadtstruktur der schwedischen Hauptstadt zum Thema hat. Sein Schlüsselvers „Stadt: vollgeschrieben von Bedeutungen“ lässt die dichterischen Intentionen zur Stadtthematik in dieser letzten Schaffensphase besonders deutlich erscheinen. In den späten Gedichten „STADT“⁸⁰⁹, „DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL“⁸¹⁰ und wohl auch „KLAGEMAUER“⁸¹¹ wird hingegen der Stadtraum Ostberlins benannt, mit dem sich Bobrowski – wenn auch verschlüsselt – kritisch auseinandersetzt.

Der Begriff des Dorfes nimmt in Bobrowskis Lyrik ab 1950 eine andere motivische Entwicklung als derjenige der Stadt. Ist in der sozialkritischen Phase nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft die Stadt Trägerin negativ konnotierter, auf Kommerz, Egoismus, Gefühlskälte und Bedrohung verweisender Eigenschaften, bleibt das Dorf in seiner Naturnähe stets Fluchtpunkt heimatlicher Sehnsüchte. Wesentlich häufiger als die Stadt wird es in Bobrowskis Gedichten und Erzählungen zum Schauplatz menschlicher Begegnungen und damit zu einem wesentlichen und unverzichtbaren Bestandteil des sarmatischen Landschaftsraums. Mit dem allmählichen Verlassen dieser Thematik findet der Begriff des Dorfes in Bobrowskis Gedichten seltener Erwähnung und kommt schließlich gar nicht mehr vor, während die Stadt, nun nicht mehr auf den osteuropäischen Raum beschränkt, bis zum frühen Tod des Dichters im Fokus seines Interesses bleibt.

Dörfer finden sich über eine lange Zeitspanne hinweg in jenen Gedichten, die sich thematisch mit der Memellandschaft und ihrer ländlichen, ethnisch vielfältigen Bevölkerung, aber auch der litauischsprachigen Umgebung der Rominter Heide, auseinandersetzen, so auch im Gedicht „DAS DORF TOLMINGKEHMEN“⁸¹² von 1962. Es fällt aber auf, dass dort das Dorf wie in mehreren anderen Gedichten

808 GW I, 212.

809 GW I, 198.

810 GW I, 217.

811 GW II, 355.

812 GW I, 165.

dieser Schaffensphase nur im Titel vorkommt und in den nachfolgenden Versgruppen nicht mehr erwähnt wird.⁸¹³ Diese kreisen um die ostpreußische Kulturlandschaft, wobei architektonische Strukturen nur eine untergeordnete Rolle spielen: Der einzige vage Hinweis auf das titelgebende Dorf besteht in einem Fensterlicht. Tolmingkehmen als Wohn- und Wirkungsort des litauischen Dichters und Pfarrers Kristijonas Donelaitis (1714–1780) scheint im Gedicht nicht mehr auf, die Nennung im Titel dient ausschließlich der geographischen Lokalisierung und personengeschichtlichen Einordnung. In Bobrowskis letzten Lebensjahren ist also eine gewisse motivische Marginalisierung des Nomens „Dorf“ festzustellen. Das Gedicht „JAKUB BART IN RALBITZ“⁸¹⁴ von 1963 ist das letzte, in dem es Bobrowski verwendet hat:

Eulenschreie -
so in der Nacht
reden die Dörfer, wie sag ich,
daß ihr mich hört,
Sorben, es kommen die Fremden,
sie sagen:
ihr seid Tote, ihr seid
wenige, lernt zu schweigen,
streckt euch ins Grab.

Die Gedichtzeilen der ersten Versgruppe erinnern durch das Verschmelzen der redenden – und damit personifizierten – Dörfer mit Eulenschreien, in denen als Naturzeichen schon die nachfolgende Bedrohung der Sorben durch „die Fremden“ angelegt ist, noch einmal an Bobrowskis Gedichte, die er im Zuge des Sarmatischen Divans über Dörfer und Landschaften Osteuropas geschrieben hat. Doch während die Stadt, namentlich auch die Stadt Berlin, Bobrowski bis zu seinem Tod als Motiv seiner Lyrik beschäftigt hat, verebbt 1963 die Verwendung des in früheren Werkphasen so zentralen Begriffs „Dorf“ vorzeitig.

5.1.4 Standort und Zugehörigkeit des Betrachters

Städte und Dörfer werden in Bobrowskis Gedichten annähernd gleich häufig genannt, doch bestehen entscheidende Unterschiede zwischen diesen bei-

813 „FRANZÖSISCHES DORF“, GW I, 105, von 1958; „ABEND DER FISCHERDÖRFER“, GW I, 129, von 1959; „DORFMUSIK“, GW I, 141, von 1960; „MITTERNACHTSDORF“, GW I, 155, von 1961.

814 GW I, 182. Der bedeutende sorbische Dichter Jakub Bart-Čišinski, auf den sich das Gedicht bezieht, lebte von 1856–1909.

den Siedlungsformen in Bezug auf den Betrachtungsstandort des Sprechers und die Zugehörigkeit des lyrischen Ich oder Wir. Dass in den Kriegsgedichten die Städte meist von einem erhöhten Blickpunkt aus und in einem gewissen Abstand wahrgenommen werden, überrascht wenig, denn Bobrowski, der als Soldat der deutschen Wehrmacht den Übermittlungstruppen angehörte, dürfte seine Stellungen in der Nähe von funktechnisch günstigen, in der Regel also erhöhten und damit auch aussichtsreichen Standorten gehabt haben. So „müh'n sich die niedern Häuserzeilen“ in der Ode „PUSTOSCHKA“⁸¹⁵ zum See hinunter, und in der Ode „MAJEW0“⁸¹⁶ werden die Häuser am Hang mit „ausgetretenen Stiegen“ verglichen. Der Blick auf die Städte aus einer gewissen Distanz ist auch ein Merkmal jener Gedichte, die Bobrowski erst später in Erinnerung an den Krieg geschrieben hat, beispielsweise das Gedicht „KAUNAS 1941“⁸¹⁷. Dort blickt abends ein lyrisches Wir hinaus „auf ein steinernes Tal“ und gewahrt ein „[...] Häusergewirr hinunter / bis an den Strom“.

Die Bindung des Sprechers resp. des lyrischen Ich oder Wir mit dem Dorf ist stärker als jene mit der Stadt. Die Fremdheit als zentrales Merkmal der Beziehung zur Stadt weicht dort einem Gefühl der Zugehörigkeit, die sich im Standort im Dorf selbst oder in einer Annäherung an dieses äußert. Besonders deutlich wird diese Nähe im Gedicht „DORF“⁸¹⁸, dessen erste, noch überschriftlose Fassung Bobrowski 1956 geschrieben und erst wesentlich später (1959/1960) überarbeitet hat.⁸¹⁹ Das Gedicht meint nicht ein bestimmtes ostpreußisches Dorf, etwa Motzischken, an das Bobrowski lebenslang Kindheitserinnerungen knüpfte, sondern steht, wie der Autor im April 1964 an Frans Vandenbroeck schrieb, „als übergeordneter Begriff“.⁸²⁰ Diese Äußerung unterstreicht Bobrowskis Bestrebungen, ein paradigmatisches Bild eines Memeldorfes zu zeichnen.

815 GW II, 54.

816 GW II, 57.

817 GW I, 60/61.

818 GW I, 5.

819 GW V, 19/20.

820 Zitiert nach GW V, 20, auch Briefe 4, 314.

DORF

- Noch die Fremde
wie Pauken, fern.
Ich komm einen Weg.
Unter der Feldbirke draußen
- 5 der Hirt, im Laubgeräusch, einer Wolke
Regenlaut. Gegen Abend
ein Lied aus langen Tönen,
ein stilles Geschrei
bei den Büschen.
- 10 Dorf, zwischen Moor und dem Strom,
rauh, deiner frühen Winter
Krähenlicht, um die Erlen
der Weg, der verwuchs, die Hütten,
weich, die der Torfrauch
- 15 färbte und Regen, du
mein unendliches Licht,
mein glanzloses Licht,
an die Ränder geschrieben
meinem Leben, du Altes:
- 20 Bild des Jägers, zaubernd,
tierhäuptig,
gemalt in die eisige
Höhlung, im Fels.

Das Gedicht ist durchgehend im Präsens gehalten. Das Fremde als Bedrohung, die Paukenschläge, welche auf den kommenden Krieg und den Verlust der ostpreußischen Heimat hinzuweisen scheinen, sind zu jenem Zeitpunkt, als das lyrische Ich auf einem Weg ins Dorf kommt, noch fern. In den nachfolgenden Versen zeichnet Bobrowski gleichsam ein Pastorale: Mit der Erwähnung eines Hirten, eines Einzelbaums, einer Wolke und einer Abendstimmung werden im Gedicht wesentliche Elemente dieses Genres der Malerei benannt. Die Dichte der visuellen Eindrücke erfährt durch die Verbindung mit mehreren Geräuschen noch eine Steigerung. Das Gedicht geht in der zweiten Versgruppe in eine Anrufung des Dorfs über, das durch die Nennung eines Stroms und eines Moors im Memelgebiet lokalisiert werden kann.

Die Unendlichkeit des Lichts, in der ein sakraler Aspekt mitschwingt, kontrastiert mit dem Fehlen jeglichen Glanzes und erzeugt in dieser Ambivalenz beim Leser ein Gefühl der Trauer: Indem das als Licht angerufene Dorf an den Rand des Lebens eines lyrischen Ich geschrieben ist, wird dessen starke gefühlsmäßige Bindung an die verlorene Heimat und das gleichzeitige Anerkennen der Unmöglichkeit einer Rückkehr manifest.

Das Gedicht endet mit einer kurzen, vierzeiligen Versgruppe, in der das Dorf zum Bild eines neolithischen Jägers an einer Höhlenwand wird. Damit scheinen die auf die Urgeschichte zurückgehenden Wurzeln einer nomadischen Lebensform auf, die der Siedlung innewohnen. Diese Bezugnahme weist Analogien zu den Gedichten „UNTER DEM NACHTRAND“⁸²¹, „STÄDTE SAH ICH“⁸²² und „KAUNAS 1941“⁸²³ auf, in denen Dörfer mit „Zigeunern“ verglichen werden.

5.2 Das Haus als Archetyp

5.2.1 Statistische Aspekte

Die im lyrischen Werk Bobrowskis am häufigsten vorkommende Vokabel zur Architektur ist das Nomen „Haus“ mit insgesamt 99 Nennungen in 77 Gedichten. Allein in den drei Bänden „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ findet sich der Begriff in 40 der 178 dort publizierten Gedichte; dies entspricht einem Anteil von 22%. Bereits im frühen Gedicht „FLUSSFAHRT“⁸²⁴ von 1935/1936 ist von einem „Haus im Grün“ die Rede, ein letztes Mal findet sich das Nomen „Haus“ im Gedicht „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“⁸²⁵ aus dem Todesjahr 1965. Holzhäuser, die Bobrowski besonders schätzte, kommen explizit in sechs Gedichten vor.⁸²⁶ Im Gedicht „DIE WOLGASTÄDTE“⁸²⁷ erwähnt er zudem ein geflochtenes Haus. Mit Stroh gedeckte Häuser finden sich in den Gedichten „DIE VATERSTADT“⁸²⁸ und „KEINER VERDUNKELTE EUCH“⁸²⁹, im Gedicht „ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941“⁸³⁰ wird auf „Dächer von faulem Stroh“ verwiesen. Der in jeder Werkphase des lyrischen Œuvres vorkommende, weit verbreitete Begriff umfasst auch

821 GW I, 124.

822 GW II, 221.

823 GW I, 60.

824 GW II, 9.

825 GW I, 215.

826 DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA, GW I, 19; HOLUNDERBLÜTE, GW I, 94; AUFENTHALT, GW I, 126; HOLZHAUS, GW I, 140; ALTER HOF IN HÄME, GW I, 208; DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL, I, 56.

827 GW I, 169/170.

828 GW II, 82.

829 GW II, 104.

830 GW II, 18–21.

Sakralbauten, beispielsweise im Gedicht „BACKSTEINGOTIK, *Vierung*“,⁸³¹ wo in den einleitenden Versen mit den Häusern christliche Kirchen gemeint sind.

Wenn Gott in seinen Häusern, im Gestein
je Wohnung nähme, wo im Stein hier wäre
ihm Raum genug? [...]

Mit dem Satz „War ein Haus“ im Gedicht „GIOTTO“⁸³² bezieht sich Bobrowski auf die Scrovegni-Kapelle in Padua und im Gedicht „ELSE LASKER-SCHÜLER“⁸³³ umschreibt er mit den nachfolgenden Versen eine brennende Synagoge und das qualvolle Sterben der in ihr eingeschlossenen jüdischen Gläubigen:

[...] In Mielce das Haus
Gottes
brennend, über die Flammen
hinauf die Stimme, eine
Stimme, aber
aus hundert Mündern, aus
der Erstickung. [...]

Nebst Wohnhäusern und Sakralbauten benennt Bobrowski im Gedicht „ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN“⁸³⁴ ein Wirtshaus, im Gedicht „DER MALER KESSLER“⁸³⁵ einen Rathausturm und im Gedicht „BRENTANO IN ASCHAFFENBURG“⁸³⁶ ein Gartenhaus. Ferner kommen im Gedicht „DAS WASSER“⁸³⁷ ein Eulenhäuser, im Gedicht „PETR BEZRUC“⁸³⁸ Vogelhäuser und in den beiden Gedichten „HERBSTLICH“⁸³⁹ und „DER ILMENSEE“⁸⁴⁰ je ein Schneckenhaus vor. Dieses wird für den Wehrmachtssoldaten am Ilmensee in seiner Gewissensnot und Zerrissenheit zu einem Ort der inneren Emigration:

831 GW II, 112.
832 GW II, 167.
833 GW I, 117.
834 GW II, 115.
835 GW II, 133/134.
836 GW I, 106.
837 GW I, 174.
838 GW I, 110.
839 GW II, 251.
840 GW II, 16.

[...] Du standest stille im Schilfrohr und nahmst dir
einer Schnecke Gehäus staunenden Blicks in die Hand,
und du sahest der Spindel
heimliches Wunder an wie ein Glück.

Die große Mehrheit der Gedichte, in denen Bobrowski das Nomen „Haus“ verwendet, handelt aber von Häusern, die von Menschen bewohnt sind oder – im Falle der Kriegsliryk – waren. Wesentlich seltener als im Singular ist von „Häusern“ im Plural die Rede. Das Diminutiv „Häuschen“ findet sich insgesamt nur zweimal im lyrischen Werk, je einmal in den Gedichten „MOZART“⁸⁴¹ und „ALTER HOF IN HÄME“.⁸⁴²

5.2.2 Holzhäuser

Die Vokabel „Haus“ ist im lyrischen Werk Bobrowskis häufig mit einer paradigmatischen oder metaphorischen Bedeutung aufgeladen. Häuser können grundsätzlich in ihrer Gesamtform und Zeichenhaftigkeit als Zeugnisse menschlicher Anwesenheit in der Kulturlandschaft interpretiert werden; darüber hinaus besitzt der Begriff das Potential eines Symbols und steht für den Schutz und die Geborgenheit seiner Bewohner. Das Haus bildet zudem mit seinen äußeren Abmessungen die Grenze zwischen Eigenem und Fremdem. Eingestürzte, verlassene oder dachlose Häuser hingegen zeugen von der Zerstörung durch die deutsche Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg und sind – vorab in jenen Gedichten, die nach dem Krieg entstanden sind – gleichzeitig Chiffren für das Unrecht, den Tod und das unsagbare menschliche Leid, für das die Aggressoren Schuld tragen.

Eine besondere Bedeutung kommt Holzhäusern in Bobrowskis Lyrik und Prosa zu: In den Gedichten bilden sie in geradezu symbiotischer Weise mit ihren Erbauern und deren Nachfahren eine Gemeinschaft, wobei sie auf Glück, Naturverbundenheit und Eintracht verweisen.⁸⁴³ Die Sinnlichkeit und auch

841 GW I, 153.

842 GW I, 208.

843 Bobrowskis Verwandte in Litauen wohnten in Stein- und nicht in Holzhäusern. Auch wenn Bobrowski von den Ferienaufenthalten im Holzhaus der Ärztin und Schriftstellerin Edith Klatt in Prerow an der Ostsee tief beeindruckt gewesen ist, besteht kein direkter Zusammenhang zu seinen Gedichten über Holzbauten, da diese allesamt vor dem ersten Besuch geschrieben worden sind: Ihrer Einladung leistete er erst im Juni 1958 Folge, ein zweiter Aufenthalt folgte Ende Juli / Anfang August des gleichen Jahres. Im Juli 1960 verbrachte er erneut zwei Wochen bei Edith Klatt, ebenso weilte er Ende Juli / Anfang August 1963 dort. Die letzten Urlaubstage in Prerow gönnte er sich kurz vor seinem Tod im Juli 1965.

die Vergänglichkeit des Materials Holz bringt Bobrowski mit dem Topos des Glücks in Zusammenhang: „[...] Die an Wäldern / wohnen, auf Flüssen, im hölzernen / Glück der Dörfer“ heißt es im Gedicht „NORDRUSSISCHE STADT (*Pustoschka 1941*)“.⁸⁴⁴ Holzhäuser halten Wind und Wetter stand und geben, indem sie sich biegen, zusammenziehen oder ausdehnen, Geräusche von sich; sie atmen sozusagen mit den Bewohnern, denen sie Schutz bieten, aber sie altern auch mit ihnen, und die Vergänglichkeit des Baumaterials Holz kann in Bobrowskis Werk als Analogie zur menschlichen Endlichkeit angesehen werden. In der Erzählung „Betrachtung eines Bildes“ benennt Bobrowski die mit allen Sinnen erfahrbaren Eigenschaften eines Holzhauses, die „harmonische Wechselseitigkeit zwischen Mensch und Haus“⁸⁴⁵, das Einswerden von Bewohner und Holzkonstruktion, mit folgenden Worten:

Holzhäuser. Wer in solchen Häusern gelebt hat, vergißt es nicht. Du erwachst und dehnt dich, läßt den Atem ein und aus gehn, langsam, noch mit geschlossenen Augen, und spürst: das Haus atmet ebenfalls, und dehnt sich, es ist, als wollte es anfangen zu reden, und du wartest darauf. Und im Winter scheint es sich dichter um dich herum zu schließen, die Wände kommen näher, das Dach sinkt ein bißchen, dichter um die Wärme, näher um deinen Schlaf herum. Und die schönen, aus runden Stämmen gefügten Wände, draußen geschwärzt von den Wettern und von der Sonne, glatt, aber auch schon rissig hier und da.⁸⁴⁶

Am deutlichsten finden sich all diese Aspekte in den beiden Gedichten „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“⁸⁴⁷ und „HOLZHAUS“⁸⁴⁸, die 1957 geschrieben worden sind. Während Bobrowski das Gedicht „HOLZHAUS“ später überarbeitet und im zweiten Gedichtband „Schattenland Ströme“ publiziert hat, ist das drei Monate zuvor entstandene Gedicht „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“ 1959 erstmals veröffentlicht und 1961 in den ersten Gedichtband „Sarmatische Zeit“ aufgenommen worden.⁸⁴⁹

844 GW I, 125.

845 Degen (2004), 135.

846 GW IV, 152.

847 GW I, 19 / 20.

848 GW I, 140.

849 GW V, 28 / 29.

DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA

Flußwald,
Dunkel aus Eulengeschrei, in der Grillen
moosweißem Lied, wir sahn
einst das Haus auf dem Ufer,
5 grau im Käferfeuer
der Malven. Ehe der Winter
kam, umflog uns der Fremde Schnee.

Holzhaus, der Wälder
Leben und schöne Vergängnis,
10 aufgehoben mit Flügeln,
her durch den Wind
wie über Meere gekommen
bist du, nun wohnen in deinem
Rauch die Kinder, hören
15 auf dein Getön.

Deine Stille, der Lauchduft
und der Nesseln bittere
Schärfe, die Brunnenkühle –
Freund, wir lebten einst
20 über dem Fluß, auf der Wälder
Schattenrand, mit verschränkten
Händen laß uns singen,
singen wieder vom alten Haus.

Wirf wie die Mädchen
 25 einen Kranz über die Schulter fort,
 weghin ruf; es müßte der Abendwind
 fallen in die Birken,
 müßte der Nebel gehn
 leicht am Ufer, die Feuchte
 30 ziehen ums Haus –,
 wenn wir singen die alte
 Zeit mit verschränkten Händen,
 von den Freundinnen laut,
 leiser vom Wald
 35 und den Tieren draußen,
 den Pferden am Wiesenberg.

Dunkel war's, wir kamen
 unter den Birken. Nachts
 gingen die Schmuggler vorüber
 40 dumpfen Tritts. Um Neumond
 einmal
 stand der Fremde im Hof.
 «Wie lebst du?» fragt' er. Alinka
 saß im Fenster. Sie schrie:
 45 «Türriegellos!»

Der Titel des aus fünf unterschiedlich langen Versgruppen bestehenden Gedichts benennt einen Gegenstand – ein nicht näher charakterisiertes Holzhaus – und eine Lage an der Wilia, die im Westen Weißrusslands entspringt, durch Vilnius fließt und bei Kaunas in die Memel mündet. In der letzten Strophe ist von Schmugglern die Rede, die am Haus vorbeigehen. Haufe⁸⁵⁰ vermutet einen Zusammenhang mit dem Verlauf der einstigen deutsch-litauischen Grenze im Memelgebiet. Dieser These ist entgegenzuhalten, dass das Haus – wie dem Gedichttitel unmissverständlich zu entnehmen ist – an der Wilia und nicht an der Memel steht. Damit ist auch an den Grenzverlauf zwischen Polen und Litauen in den Jahren 1920–1940 oder an die Grenze zu Weißrussland beim Dorf Molinaï nordöstlich von Vilnius, die die Wilia dort bildet, zu denken. Im Umkreis der Wilia verläuft und verlief sonst keine andere Staatsgrenze. Da zu Beginn der ersten Versgruppe von einem dunklen Flusswald die Rede ist und der siebte Vers einen Hinweis auf den Russlandfeldzug zu beinhalten scheint, dürfte sich

850 GW V, 28/29. Die kleine Szene spielt nach Bobrowskis eigener Aussage „im Grenzgebiet“.

das Haus mit einiger Wahrscheinlichkeit in der Gegend von Kernavė nordwestlich von Vilnius befunden haben. Die Grenze zwischen Litauen und Polen verlief dort zwei Jahrzehnte lang mitten durch das heutige litauische Staatsgebiet in Nord-Süd-Richtung, währenddem die mäandrierende Wilia von Vilnius aus im Wesentlichen in nordwestlicher Richtung fließt und in Jonava nach Südwesten in Richtung Kaunas abdreht. Im Schnittpunkt der damaligen Grenze und dem Fluss könnte also – rund 35 Kilometer von Vilnius entfernt – das Haus gestanden haben, auf das sich Bobrowski bezieht. Entsprechende Bauernhöfe finden sich dort noch heute und die künstlich aufgeschütteten Burghügel der alten litauischen Hauptstadt Kernavė mögen der deutschen Wehrmacht strategisch ideale Standorte geboten haben. Die erste Hauptstadt Litauens ist eine hoch bedeutende und weit in die Kulturgeschichte zurückreichende archäologische Fundstelle, die 2004 von der UNESCO in die Welterbeliste aufgenommen worden ist.

Grillenlied, Leuchtkäfer und blühende Malven verweisen in der ersten Versgruppe auf den Sommer und wecken Assoziationen an Wiesen und einen Bauerngarten. Die Jahreszeit stimmt mit dem Vormarsch von Bobrowskis Einheit überein, die Kaunas Ende Juni 1941 in östlicher Richtung verlassen hat. Mit den drei Nomen Winter, Fremde und Schnee wechselt die Szenerie jäh: Bobrowski scheint an dieser Stelle Erinnerungen an den winterlichen Ilmensee in den Gedichttext eingeflochten zu haben.

Die zweite Versgruppe umfasst drei Themen. Das Holzhaus wird zunächst als „[...] der Wälder/Leben und schöne Vergängnis“ angerufen, es ist damit Teil des Zyklus von Werden, Sein und Vergehen. Die Translation, die das Haus erfahren hat, indem es mit Flügeln vom Wind wie über Meere getragen worden ist, könnte als Hinweis auf seine bautypologische Herkunft aus dem skandinavischen Raum zu verstehen sein, gleichzeitig erinnert die Formulierung aber auch an den Flug von Pflanzensamen und damit an die Verbreitung des Waldes selbst. Schließlich wird in den letzten Zeilen dieser Versgruppe die Abfolge der im Haus lebenden Generationen angesprochen, eine Analogie zum Gedanken der Vergänglichkeitsmetapher.

Die dritte Versgruppe setzt bei der abgeschiedenen Lage des Hauses am Fluss und der auf feuchte Böden verweisenden Flora in seiner Umgebung ein. Es bleibt offen, ob mit dem Freund, der nach einem Gedankenstrich angesprochen wird, das Haus selbst oder ein menschliches Gegenüber gemeint ist, dem ein lyrisches Wir die Geschichte seines Lebens „über dem Fluß, auf der Wälder/Schattenrand [...]“ erzählt. Die landschaftliche Situation erinnert an die Bobrowski wohlbekanntesten litauischen Dörfer Motzischken und Willkischken an der Jura in der Nähe der Mündung in die Memel und scheint im Wesentlichen mit jener des Hauses an der Wilia verwandt zu sein. Die letzten

Zeilen dieser Versgruppe schlagen einen erneuten Bogen nach Skandinavien, indem sich Bobrowski nachweislich auf finnische Volksliedsänger, sogenannte *Laulajat* bezieht, die sich traditionellerweise bei ihrem Gesangsvortrag an den Händen halten.⁸⁵¹

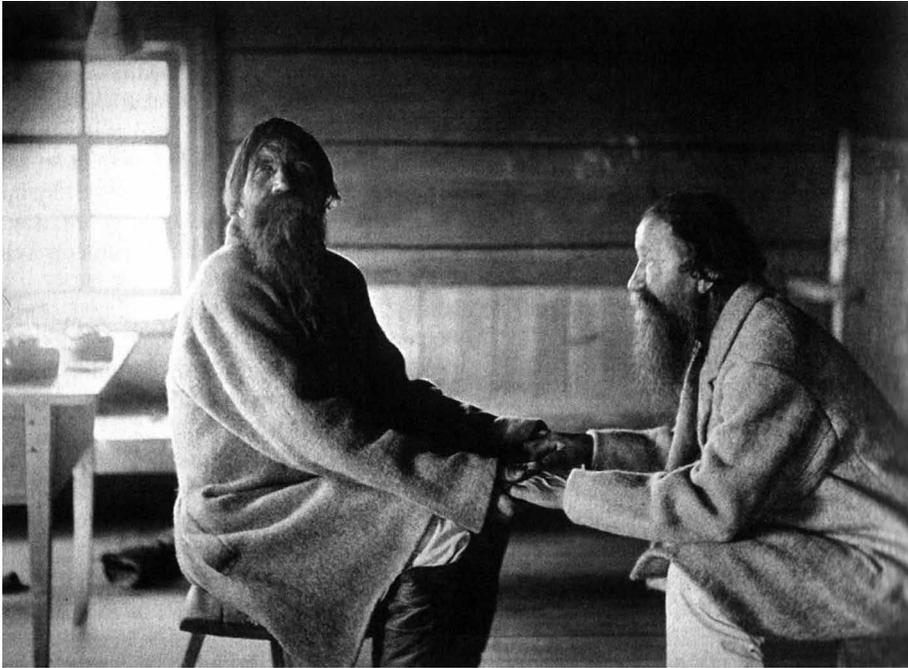


Abb. 52: Finnische Runensänger (*Laulajat*), historische Fotografie, Ende 19. Jahrhundert.

Die vierte Versgruppe beginnt, wie Bobrowski selbst festgehalten hat, mit einem alten „Wunschbrauch in der Johannisnacht“.⁸⁵² Die Gedichtzeilen über Mädchen, die einen Kranz über die Schulter fortwerfen, beziehen sich also auf das Hochfest der Geburt von Johannes dem Täufer am 24. Juni, ein Datum, an das bis zum heutigen Tag – nicht nur in Litauen – eine Reihe von Bräuchen, viele im Zusammenhang mit Liebe und Glück, geknüpft sind. Der in die Birken fallende Abendwind, der am Ufer gehende Nebel und die ums Haus ziehende Feuchte evozieren in der Folge in Verbindung mit dem Verb „müssen“ im Konjunktiv Bilder, die mit Wünschen, Sehnsüchten und Erinnerungen verbunden sind.

851 Dazu GW V, 29. Bobrowski las damals das finnische Nationalepos *Kalevala* in der deutschen Übersetzung von Anton Schiefner in der Bearbeitung Martin Bubers von 1921. Buber beschreibt in der Einleitung diese Gesangspraxis der Volkssänger.

852 Bobrowski zu Vandenbroeck, zitiert nach GW V, 29.

Die Versgruppe schließt mit lauten und leiseren Gesängen über Freundinnen und den Wald durch ein lyrisches Wir, zu denen die Hände verschränkt werden. Die Geste erinnert zum einen erneut an die finnischen Laulajat, aber auch an Liedtraditionen, wie sie in den Gedichten „HEIMATLIEDER“⁸⁵³ und „SILCHERS GRAB“⁸⁵⁴ aufscheinen.

Das Gedicht endet mit einer Versgruppe, die von der nächtlichen Ankunft eines lyrischen Du handelt, das nicht eindeutig identifiziert werden kann.⁸⁵⁵ Ihm folgt die bereits erörterte Schmugglerszene, die übergeht in die kurze Konversation zwischen einem einheimischen Mädchen mit dem Namen Alinka und einem Fremden im Hof. Alinka, die im Fenster sitzt, verbindet durch ihre Position außen und innen, und gegenüber dem Fremden betont sie die unverriegelte Tür des Hauses, das damit für den Ankömmling betretbar ist. Die Beziehung zwischen dem Mädchen und dem Fremden bleibt im Gedicht aber ungeklärt. Ob die Begegnung positiv zu deuten ist oder vom Fremden eine Bedrohung ausgeht, die Alinka in ihrer Arglosigkeit letztlich zu einem Opfer werden lässt, bleibt in der Schwebe.

Alinka weist einige Parallelen zur Gestalt der Angélique im Gedicht „FRANZÖSISCHES DORF“⁸⁵⁶ auf, die dazu aufgefordert wird, den roten Rock ins oberste Fenster zu hängen und das lyrische Ich ins Licht zu schreien. Von beiden Frauen mit ihren ähnlich klingenden Namen lässt sich angesichts der Exponiertheit am resp. im Fenster nicht mit Sicherheit sagen, ob sie Opfer sind oder werden könnten. Durch ihr Schreien, bei Angélique unterstützt durch die rote Farbe des Rocks, werden sie zunächst als aktive und starke Persönlichkeiten wahrgenommen. Die Farbe Rot, aber auch der Fremde im Hof scheinen allerdings in den beiden Gedichten, deren Entstehungsdaten nahe beieinander liegen, auch auf eine Bedrohung hinzudeuten.

Die komplexe Zeitstruktur des Gedichts „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“ kann als Hinweis auf das Verschmelzen unterschiedlicher Erfahrungen und Erinnerungen interpretiert werden. Nach den drei Verben der ersten Versgruppe im Präteritum wechselt das Gedicht in der zweiten über das Perfekt ins Präsens, wobei der Gegenwartsbezug durch das Adverb „nun“ unterstrichen wird. In der dritten Versgruppe, in der wie in der ersten das Adverb „einst“ auf Vergangenes hindeutet, kehrt das Gedicht zunächst zum Präteritum zurück, um nach dem Verweis auf einen früheren Lebensort am Fluss zu einer Aufforderung im

853 GW II, 137.

854 GW I, 205.

855 Bobrowski könnte das Eintreffen der Deutschen Wehrmacht im Sommer 1941 oder aber die auf weiter zurückliegende Ereignisse verweisende Erzählung eines Hausbewohners gemeint haben.

856 GW I, 105.

Präsens zu gelangen, gemeinsam vom alten Haus zu singen, wobei durch das „wieder“ angedeutet wird, dass dies nicht zum ersten Mal geschieht. Die vierte Versgruppe beginnt mit zwei Imperativen im Singular (wirf, ruf), denen zweimal das Verb „müssen“ im Konjunktiv folgt. Dann, nach einem Gedankenstrich, wird das Singen im Präsens wieder aufgenommen. Die fünfte und letzte Versgruppe schließlich ist durchgehend im Präteritum gehalten, einzig die Frage, die der Fremde in direkter Rede an Alinka richtet, erfolgt im Präsens.

Die häufigen Wechsel beim Tempus weisen gewisse Gesetzmäßigkeiten auf: Verben im Präteritum finden sich nur in den ungeraden Versgruppen eins, drei und fünf, während die Versgruppen zwei und vier einen stärkeren Gegenwartsbezug aufweisen. Vergangenes wird jeweils mit einem Adverb – einst oder einmal – eingeführt. Dies geschieht im Gedicht dreimal. In der ersten Versgruppe wird die Erinnerung an eine zeitlich zurückliegende Begegnung mit dem Haus über der Wilia thematisiert, die mit Blick auf Bobrowskis Vita 1941 im Krieg erfolgt sein dürfte. In der dritten schaut ein lyrisches Wir zurück auf ein Leben am Fluss, möglicherweise beziehen sich diese Gedichtzeilen auf Jugenderinnerungen Bobrowskis an Häuser in den Dörfern an der Jura. In der fünften wird von drei vergangenen Ereignissen erzählt, die alle mit einer physischen Annäherung an das Haus verbunden sind: Das Eintreffen eines lyrischen Wir unter den Birken, das Vorbeigehen von Schmugglern und die Ankunft des Fremden im Hof. In der Gegenwart verankert sind jedoch die Gesänge, die Kinder, die „nun“ im Rauch des Hauses wohnen und seine Geräusche hören, sowie der Wunschbrauch am Johannistag.

Wenige Monate, nachdem Bobrowski das Gedicht „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“ geschrieben hat, setzte er sich noch einmal mit diesem Motiv auseinander. Gewisse Übereinstimmungen und die Entstehungsdaten haben Haufe in den Erläuterungen zur Annahme bewogen, dass die Gedichte „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“ und „HOLZHAUS“ auf das gleiche Objekt Bezug nehmen.⁸⁵⁷ Selbst wenn dies zutreffen sollte, sind die unterschiedlichen Absichten der beiden Gedichte allein schon im Vergleich der Titel unübersehbar. Sowohl der bestimmte Artikel als auch das Benennen einer Lage des Hauses entfallen beim Titel des Gedichts „HOLZHAUS“, das damit die Holzarchitektur stärker als im früher entstandenen Gedicht zu einem paradigmatisch zu interpretierenden Archetyp werden lässt, dessen genaue Lokalisierung letztlich wohl nicht möglich ist.

857 GW V, 28/29. Die Urfassung des Gedichts, in der von „Häuschen“ und damit einem Plural die Rede ist, spricht allerdings eher dagegen.

HOLZHAUS

- Jung,
aus weißer Fichte
damals das Haus –
lebendig im fließenden Harz,
5 redend die Nacht durch,
Balken und Bretter umsaust
von Träumen, geflügelten, weich
unter den Kiefern, lautlos
flogen die Eulen.
- 10 Rindenlos
in den Wettern
bliebst du, in langen Regen,
Fröste krallten
sich ein in die Tür. Du bist
15 alt zum Weinen. So kehren
wir alle zurück, wir tragen
unsere Toten unter dein Dach.
- Du mit dem Mond
und den Winden vom Sommer hebst
20 auf dein Gesicht, es ist hell –
so scheint in der Mädchen Antlitz
die harte Schönheit der Liebe.
- Haus,
einst, wenn du uns stirbst,
25 fällt zusammen alles,
Wände und Dach und Herd
fallen, die Liebe stürzt
so – ihr Knistern, wie dunkelts,
ihre Stätte
30 kennt sie nicht mehr.

Die vier Versgruppen des Gedichts erzählen in chronologischer Abfolge vom Jungsein, dem allmählichen Altwerden und am Ende dem Einstürzen eines aus Fichte gebauten Holzhauses. Die erste und längste Versgruppe hat das frisch erbaute Haus zum Thema, aus dessen weißem Holz noch Harz fließt und das

als „redend“ bezeichnet wird. Mit diesem Partizip Präsens wird das Haus ein erstes Mal personifiziert und gleichzeitig ein Bogen zu seinen Bewohnern geschlagen; die Gedichtzeile mag aber auch auf die Geräusche der in den ersten Jahren abtrocknenden Balken und Bretter von neu errichteten Blockbauten verweisen, die insbesondere nachts, wenn Ruhe herrscht, gut hörbar sind. Ein zweiter Bezug zur Anwesenheit von Menschen besteht im Hinweis auf Träume, in deren Sausen Winde mitgemeint sein dürften. Es bleibt offen, ob sich der Einschub „weich/unter den Kiefern [...]“ auf die Träume oder den lautlosen Eulenflug im neunten Vers bezieht. Das Adverb „damals“ und das Verb „flogen“ verweisen auf eine der Vergangenheit angehörende, nicht konkret eingrenz- bare Zeit.

Im Tempus des Präteritums beginnt auch die zweite Versgruppe. Das Adverb „Rindenlos“, mit dem sie anhebt, betont die Verletzlichkeit der Holzkonstruktion, die Regen und Frösten ausgesetzt ist. Dann, mit dem Einführen eines lyrischen Du, mit dem das mittlerweile alt gewordene Haus gemeint ist, wechselt das Gedicht erneut ins Präsens. Die ergreifende Imagination, die dem Weinen über das Alter des Hauses am Ende der Versgruppe folgt, ist nur schwer interpretierbar: Das lyrische Wir, das an dieser Stelle eingeführt wird, kehrt zum Haus zurück und trägt seine Toten unter dessen Dach. Diese Zeilen mögen eine rein gedankliche Wiederkehr⁸⁵⁸ beinhalten, die mit der Erinnerung an die Verstorbenen, die im Haus gewohnt haben, verbunden sein könnte. Nicht auszuschließen ist aber auch, dass der Gedichtstelle Kriegserlebnisse zugrunde liegen und damit ein wörtlicher Sinnzusammenhang vorliegt. Und letztlich ist auch daran zu denken, dass das Haus als Archetyp, in seiner Grundform aus Wänden und Dach bestehend, sich an dieser Stelle in einen Holzsarg verwandelt haben könnte, in eine Behausung also, in der die Toten zu Grabe getragen werden.⁸⁵⁹

In der kurzen, aus fünf Zeilen bestehenden dritten Versgruppe wird im Präsens das helle, vom Mondlicht beschienene und von Sommerwinden umspielte Gesicht des Hauses, sein personifiziertes äußeres Erscheinungsbild also, dem Schein der Liebe im Antlitz der Mädchen gleichgesetzt. Die Härte des Holzes erfährt dabei eine Übertragung und wird zur „harte[n] Schönheit der Liebe“.

In der vierten und letzten Versgruppe wird – noch immer im Präsens – auf den Tod des Hauses verwiesen, das einst, und damit ist eine Zeit in der Zukunft gemeint, zusammenfallen wird. Gemeinsam mit Wänden, Dach und

858 Die Thematik gedanklichen Zurückkehrens findet sich auch im Gedicht „WIEDERKEHR“, GW I, 63: „Aber ich schlaf nur./Ich bin nicht hier.“

859 Im Gedicht „DORFMUSIK“, GW I, 141 wird ein Sarg als Holzboot bezeichnet: „Letztes Boot darin ich fahr“. Analog könnte Bobrowski auch die Begriffe Haus und Sarg gleichgesetzt haben.

Herd stürzt auch die Liebe, und ihr Knistern verweist auf ein alles verzehrendes Feuer, in dem das Holz des Hauses verbrennt. Das Gedicht endet also mit einem Ausblick auf einen Untergang, der alles zusammenbrechen lässt, und es gibt sich gleichzeitig als Liebesgedicht zu erkennen: Das Holzhaus kann als Begegnungsraum und gemeinsame Wohnstatt der Liebenden gedeutet werden, umsaust von Träumen in der Jugend, später ausgesetzt Wind und Wetter, es ist Ort des Wiederfindens nach einer Trennung und des gemeinsamen Gedenkens an Verstorbene, es gibt, alt geworden, Anlass zu Tränen über die vergangene, vielleicht auch vertane Zeit, doch noch immer wohnt Schönheit in der Stätte der Liebe, die einst, nur dies ist gewiss, zusammenbrechen wird. Welches Holzhaus Bobrowski vor Augen gehabt hat, als er das Gedicht schrieb, und wo dieses ursprünglich stand, ist für das Verständnis dieses Gedichts letztlich unerheblich.

Bobrowski hat das Gedicht vor dessen Publikation noch wesentlich überarbeitet, wobei er die Anzahl der Versgruppen von fünf auf vier reduziert, dafür jene der Verse von insgesamt 26 auf 30 erhöht hat. Ein Vergleich mit der Urfassung ist hinsichtlich der paradigmatischen Bedeutung des Begriffs „Holzhaus“ aufschlussreich und die Analyse der Genese trägt zudem zum Verständnis des komplexen Gedichtinhalts bei.

Freundliche Häuschen –
Was geliebt wird, anders wird's rau,
zerrissen von Wettern, geschunden.
So sind die Häuser

5 oben im Nord, in der Heimat, so
die Schönheit der Mütter.

Und das Land,
eine gewölbte Hand
ist so, die Gefurchten
10 trägt es, bewahrt die Müden
in einem grünen Licht
und den Winden vom Sommer.

Wie im Holz das drängende
Wachstum, scheint aus der Mädchen
15 hellem Gesicht die harte
Schönheit der Liebe.

- Aber unverbrüchlich
fest ist mein Haus, nicht zu reißen
aus den Fugen. Einst
20 wenn es uns stirbt,
- fällt zusammen alles,
Wände und Dach und Herd,
die Tür. Die Liebe stürzt
so. Ihr Knistern, wie dunkelt's!
25 Ihre Stelle
kennt sie nicht mehr.

In der Urfassung ist in der ersten Versgruppe nicht von einem einzelnen Haus, sondern von „Häuschen“, also einem Diminutiv im Plural die Rede. Diese kleinen Holzbauten werden als freundlich bezeichnet und mit der Schönheit der Mütter „oben im Nord, in der Heimat [...]“ verglichen. Die Häuser sind somit Inbegriff des Heimatgefühls eines aus dem Norden stammenden Sprechers. Dass sich Bobrowski mit diesem identifiziert, das Gedicht sich also auf Ostpreußen und das Memelgebiet bezieht, ist nicht klar zu belegen, auch wenn die Erklärung des Sprechers impliziert, dass dieser sich nicht mehr in der Heimat befindet, was der Lebenssituation Bobrowskis zur Zeit der Entstehung des Gedichts entsprechen würde. Ebenfalls höchst fraglich ist, ob die Formulierung „oben im Nord“ als Hinweis auf einen Standort an der Wilia gedeutet werden kann. Denkbar scheint vielmehr, dass mit der Formulierung der skandinavische Raum gemeint ist, wo Holzhäuser eine äußerst weit zurückreichende Tradition besitzen und noch heute in ländlichen Gebieten die vorherrschende Konstruktionsart darstellen. Der junge Aleksis Kivi kommt im gleichnamigen Gedicht⁸⁶⁰ vom Mai 1958 nach Helsinki, um sich Steinhäuser anzusehen, die ihm zuvor noch unbekannt gewesen sind. Diese These würde auch das grüne Licht in der zweiten Versgruppe erklären, das im Sinne eines winterlichen Gegenstücks zu den „Winden vom Sommer“ als Nordlicht gedeutet werden könnte.

Den Vergleich des Landes mit einer gewölbten Hand in der zweiten Versgruppe hat Bobrowski in der publizierten Fassung vollständig aufgegeben, jenen des drängenden Wachstums des Holzes mit dem Gesicht der Mädchen in der dritten tiefgreifend umformuliert. Auch hat er die vierte Versgruppe weggelassen, in der das Haus als „[...] unverbrüchlich/fest [...]“ bezeichnet wird. Sie steht grundsätzlich in Opposition zur finalen, faktisch unverändert übernommenen Versgruppe des Sterbens des Hauses und schwächt de-

860 GW I, 40.

ren Wirkung. Neu ist die Personifizierung, die das Haus in der veröffentlichten Version erfährt, indem es mit „du“ angesprochen wird. Die Überarbeitung des Gedichttexts legt Zeugnis von Bobrowskis Bestreben ab, den Inhalt zu straffen und auf das Holzhaus zu konzentrieren, ihn wirkungsästhetisch zu stärken und ihm durch Weglassung von Vergleichen einen weniger klar definierten, aber dafür paradigmatischen Charakter zu verleihen.

5.2.3 Haus und Heimat

Das Haus als Lebensmittelpunkt eines lyrischen Ich oder Wir, als Inbild heimatlicher Geborgenheit und Gefühle in der ganzen Vielfalt und Ambivalenz dieser Begriffe ist nicht nur in den Gedichten über Holzbauten ein zentrales Thema, sondern scheint auch in andern lyrischen Texten Bobrowski über Häuser auf. Das Gedicht „DER ADLER“⁸⁶¹ hat er im Sommer 1960 geschrieben. Es ist in der Wochenzeitung „Die Zeit“ im November desselben Jahres erstmals publiziert worden und fand später Aufnahme in den ersten Gedichtband „Sarmatische Zeit“⁸⁶².

DER ADLER

- Mit gebreiteten Schwingen
über dem Strom,
über dem Moorwald steht
der Adler – im Wetterbogen
- 5 ein Zeichen mit schwelenden Rändern,
in das Holz meiner Tür
geschlagen, Krallen – ich werd
erwachen, taumelnd, am Waldberg
erwachen fliegenden Auges
- 10 aus dem Gesträuch.

861 GW I, 79.

862 Dazu GW V, 84.

- Mit gebreiteten Schwingen,
den Adler hab ich genagelt
meinem Haus an den First – ich werd
schlafen, im Schlaf
- 15 fahren, ein Aschenzeichen,
über den Wäldern.

Beide Versgruppen des zweiteiligen Gedichts umfassen je einen einzigen Satz und beginnen mit demselben Vers: „Mit gebreiteten Schwingen“ steht der Adler in der ersten über Strom und Moorwald,⁸⁶³ während ihn ein lyrisches Ich in der zweiten an den First seines Hauses genagelt hat. Der über der Memellandschaft segelnde Vogel, durch einen Regenbogen geradezu sakral überhöht, wandelt sich zu einem bewegungsunfähigen Objekt, das an ein ausgestopftes Tier, aber auch an ein Kreuzifix erinnert, Dekor, Bannzeichen und Erinnerungsmal zugleich.

Der Adler, Wappentier und Symbol der Stärke und Freiheit, in seinem Bestand durch die menschliche Kultur bedroht, aber als Raubvogel auch bedrohend, ist ein vielschichtiges Naturzeichen. Im Gedicht verweisen die schwelenden Ränder seiner Schwingen am Himmel auf Feuer, Tod und Vergänglichkeit und seine Krallen hat er in die Tür des Hauses des lyrischen Ich geschlagen, das in der Folge taumelnd erwachen und aus einem Gesträuch auffliegen wird. Dieser Imagination des Aufwachens entsprechen in der zweiten Versgruppe – ebenfalls im Tempus des Futurs – das Schlafen und Fahren des lyrischen Ich über den Wäldern. Die Flugfähigkeit erfährt also eine Übertragung, und damit nähert sich das Gedicht den Dainos, den traditionellen litauischen Volksesängen an, in denen Mensch und Vogel häufig gleichgesetzt werden.⁸⁶⁴ Wie zuvor die schwelenden Schwingen des Adlers wird nun das fliegende lyrische Ich zu einem „[...] Aschenzeichen, / über den Wäldern“, wobei die Asche als Überrest verbrannten Holzes mit den Wäldern ein spannungsvolles Gegensatzpaar bildet.

Im gesamten lyrischen Werk Bobrowskis kommt der Adler nur noch zwei weitere Male vor, im Gedicht „DAS GRIECHISCHE LIED (*Kiew 986*)“⁸⁶⁵ in Bezug auf den Stundengesang von Mönchen und in einer in Klammern gesetzten Versgruppe des Gedichts „AN NELLY SACHS“⁸⁶⁶ als ein Zeichen der Bedrohung.

863 Im Gedicht „DORF“ (GW I, 5), wird durch den Verweis „zwischen Moor und dem Strom“ ein litauisches Dorf in ähnlicher Weise im Memelgebiet lokalisiert.

864 Kreter (1993), 293.

865 GW II, 275–277.

866 GW I, 119 / 120.

(Hoch, ein Aufschein, der Adler
zog, in den Fängen
die schreiende Nachtigall, über
der Brandstatt riefen die Schwalben –
der Bewohner der Höhle
fiel auf die Erdwand, Sand
um die Schläfe strich er,
die Wurzeln fraßen
Gesicht und Gehör.)

Der symbolische Gehalt dieser Verse ist unübersehbar. Der Adler als Räuber, der die Nachtigall in den Fängen hält und eine Brandstatt zurücklässt, verweist im Gedicht „AN NELLY SACHS“ ohne Zweifel auf den Adler als deutsches Wappentier und damit auf die historische Verschuldung des deutschen Volkes an den Völkern des Ostens und dem Judentum. Im Roman „LEVINS MÜHLE“ singt Weismantel ein Lied über einen roten und einen schwarzen Adler und fordert damit den Widerspruch des Erzählers heraus:

Aber, Weismantel, das ist doch nicht so: roter oder schwarzer Adler, der rote also kommt von Süden, unter seinen Flügeln rauscht es herauf, das sind die Wasser der Weichsel, und, von Norden kommend, in der Luft steht der schwarze mit ausgestreckten Krallen, – das ist doch nicht so.

Wenn im Gedicht „DER ADLER“ die Krallen in die Tür eines lyrischen Ich geschlagen werden, kann dieser Gestus sowohl als Akt einer Aggression als auch als Kennzeichnung des Hauses gewertet werden. Der Bewohner, in dem durchaus Bobrowski selbst vermutet werden kann, ist Bedrohter wie Drohender, Opfer und Täter zugleich. Der Verlust der ostpreußischen Heimat ist zwar „mit allem Recht“ erfolgt,⁸⁶⁷ und doch leidet Bobrowski lebenslang unter ihm.

Die physische Verbindung zwischen dem Adler und der Giebelwand bietet aber auch die Voraussetzung dafür, dass das lyrische Ich im Schlaf selbst über die Memellandschaft fliegt. Es ist sowohl denkbar, dass in diesem Gedicht das Haus als Wohnstatt Teil des sarmatischen Landschaftsraums ist, oder dass es als neue Heimat gedeutet werden kann. In beiden Fällen blickt das lyrische Ich auf die Landschaft der Kindheit und Jugend (im zeitlichen Sinne) zurück und indem es sich im Schlaf wie ein Vogel, ja wie der Adler selbst, über die Stromlandschaft zu erheben vermag, schaut es (räumlich betrachtet) auf sie

867 Chronik 44 (April 1959).

hinab. Dass dies nicht in Realität geschieht und der traumähnliche Flug letztlich den ambivalenten Ausblick auf Vergangenes und Verlorenes bietet, wird im Aschenzeichen manifest.

Die Thematik des Heimischwerdens an einem (neuen) Ort scheint auch an anderer Stelle in Bobrowskis lyrischem Werk auf. Das Gedicht „HAUS“⁸⁶⁸ besteht zum einen aus einer einzelnen Strophe paargereimter Verse, deren rhythmische Struktur durch das Wechselspiel von Jambus und Anapäst geprägt ist, und aus einem freirhythmischen zweiten Teil, der aus fünf unterschiedlich langen Versgruppen mit insgesamt 26 Versen besteht. Das Gedicht ist auf den 1. Dezember 1963 datiert, wobei es durchaus möglich erscheint, dass die beiden Teile angesichts ihrer formalen und strukturellen Unterschiede nicht gleichzeitig und als Einheit entstanden sind und sich das Datum lediglich auf die Zusammenstellung bezieht. Nachgewiesen ist dies indessen nicht. Die Erstveröffentlichung des Gedichts erfolgte am 13. Dezember 1963 in der Ausgabe Nr. 5552 der Berliner Zeitung „Der Tagesspiegel“; es wurde später in den Gedichtband „Wetterzeichen“ aufgenommen.⁸⁶⁹

HAUS

1

Da fährt das Licht übers Dach
und will den Amseln nach.
Holunder verwischt auf der Wand
die Linien einer Hand.

5 Im Rundbeet der Rittersporn
hat aus dem Ohr mich verlorn.
Nun schreibt an das Firstholz der Regen:
Hier werd ich mich niederlegen.

2

10 An der Wand die Schatten
reden mit Stimmen:
Wie werden wir uns kleiden
für den Tag?

868 GW I, 201.

869 GW V, 205.

Eine Zitterblume
ins Haar, eine grüne
15 Ranke über die Augen,
ein Dreiblatt an die Brust.

Schatten, tretet hervor,
das Licht will beginnen mit kleinen
Schritten, zeigt ihm
20 den Weg.

Den Hang hinunter,
beim Feuergeschrei
der Hähne über die Dächer,
zum alten Gerede der Tiere,
25 mit Sprüngen aber,
über den Hofsand.

Schatten, nun geht von der Tür,
Schatten nun geht von den Fenstern.
Geht hervor unterm Dach.
30 Schatten Zitterranke,
Weinblatt Schatten, ich will's
hören, Schatten, spricht:
Du wirst hier bleiben
eine Zeit.

Das Haus, auf das sich der Titel des Gedichts bezieht, erscheint weder im ersten noch im zweiten Teil des lyrischen Texts als Vokabel. Wohl aber ist von einer Reihe von Pflanzen⁸⁷⁰ in seinem Garten die Rede, und vom Haus werden mit Dach, Wand, Tür und Fenster einzelne architektonische Elemente bezeichnet. Während der erste Gedichtteil mit Licht beginnt, das übers Dach fährt, sind im zweiten Schatten präsent, die allein dort siebenmal benannt werden.

Es lässt sich nicht eindeutig entscheiden, ob sich die beiden Teile des Gedichts im Wesentlichen auf Bobrowskis Ostberliner Wohnhaus an der Ahornallee in Friedrichshagen und somit auf seine damalige Lebenssituation beziehen oder ob sie – wie so viele andere Gedichte auch – im Memelgebiet spielen und damit

870 Nach GW V, 205, lassen sich nicht alle Arten eindeutig bestimmen. Eine Zitterblume ist botanisch unbekannt, und ob mit dem Dreiblatt tatsächlich das als Gartenpflanze kultivierte große Dreiblatt gemeint ist, zumindest unsicher.

die Vergangenheit betreffen. Im Holunder, der im Werk des Dichters als Chiffre für das Erinnern und Gedenken gilt, kann in Verbindung mit den Handlinien, die er verwischt, möglicherweise eine Anspielung auf den Verlust der ostpreußischen Heimat erkannt werden. Anders als die „Nachtigall, die ein Sprosser ist“⁸⁷¹ und der Reiher „mit tiefem Flug“⁸⁷² als schwankes Zeichen am Himmel verweist die Amsel nicht auf die Stromlandschaft des Memelgebiets, sondern auf ein städtisches Umfeld und damit eher auf Bobrowskis Wohnsituation in Berlin. In seinem gesamten lyrischen Werk kommt nur noch einmal eine Amsel vor, und zwar im Gedicht „ANTWORT“⁸⁷³ das auf ein Gedicht von Walter Gross aus Winterthur Bezug nimmt. Allerdings werden im zweiten Gedichtteil auch Bilder evoziert, die schwerlich mit der Ostberliner Wohnsituation zu assoziieren sind: Das Feuergeschrei der Hähne, das Gerede der Tiere und ihre Sprünge über den Hofsand scheinen vielmehr auf Erinnerungen an die ländlichen Dörfer im Memelgebiet zu basieren, in denen Bobrowskis Verwandte wohnten und wo er in seiner Jugend regelmäßig die Ferien verbracht hat. In der letzten Versgruppe werden die Schatten der Vergangenheit aufgefordert, ihren Aufenthaltsort vor den Fenstern, der Tür und unter dem Dach zu verlassen und das lyrische Ich darin zu versichern, dass es eine Zeitlang an diesem Ort bleiben wird. Das, was am Ende des ersten Gedichtteils der Regen ans Firstholz schreibt, erfährt am Schluss des zweiten Teils eine Analogie: Das lyrische Ich möchte sich häuslich niederlassen, in dem Haus eine Heimat finden und von den Schatten die Bestätigung hören, dass dies möglich ist.

Das Gedicht „HAUS“ kreist also um Erinnerungen und Sehnsüchte an die ostpreußische Heimat, die in vielfältiger Weise mit den Bestrebungen eines lyrischen Ich, sich niederzulassen und dort zu bleiben, verknüpft sind. Dem Haus kommt dabei als dem Ort des Heimischwerdens eine wichtige Chiffrenfunktion zu, während die Schatten der Erinnerung diesen Prozess zwar unterlaufen, gleichzeitig aber vom lyrischen Ich dazu aufgefordert werden, dieses in seinem Bleiben zu bestärken.

Auch wenn es sich letztlich um Liebeslyrik handelt, setzt sich das in seiner Versstruktur völlig symmetrische und damit für Bobrowski höchst atypische Gedicht „MITTERNACHTSDORF“⁸⁷⁴ aus dem Jahr 1961 ebenfalls mit den Themen Haus und Heimat auseinander. Die Erstveröffentlichung des später in den

871 WIEDERKEHR, GW I, 63.

872 DUNKELER FLUSS, GW II, 289/290.

873 GW I, 185.

874 GW I, 155. Wird der Schriftsatz um 90% gedreht, nehmen zudem die vier Versgruppen die Form eines ausgestreckten Flügelpaars an.

Gedichtband „Wetterzeichen“ aufgenommenen Gedichts erfolgte 1962 in der Anthologie „Liebesgedichte“ von Gisela Steineckert.⁸⁷⁵

MITTERNACHTSDORF

Im verwinkelten Himmel
mit schwerem Fuß
tappt durch den Schatten Saturn
und pfeift seinen Monden.

Aus dem zerbrochnen Dach
wär es zu sehen, aber
das Haus ganz voll von Schlaf
wie von Wäldern
rührt sich im Schlaf,
auf seinem Atem mit offenen
Flügeln schlafen die Vögel.

Laß uns schlafen einer
des andern Schlaf und hören
nicht die Sterne und alle
Stimmen im Finstren, das Blut
nur wie es fällt und zurücksinkt
mit rotgeränderten, schwärzlichen
Blättern unter das Herz.

Morgen magst du verstreun
Asche über den Himmel,
vor die näherkommenden
Schritte Saturns.

Der Titel des Gedichts verknüpft in rätselhafter Weise einen Ort mit einer Tageszeit: Das Dorf, später in den vier Versgruppen nicht mehr erwähnt, trägt den Namen jenes Zeitpunkts, an dem ein Tag zu Ende geht und ein neuer beginnt. Auch in diesem Gedicht bleibt es offen, ob der Titel auf Erinnerungen an die verlorene ostpreußische Heimat zurückgeht, sich auf Bobrowskis damaligen Wohnort in Berlin-Friedrichshagen bezieht oder beide Lebenssituationen gemeinsam evoziert werden. Nicht ausgeschlossen werden kann zudem,

875 GW V, 162/163.

dass mit Mitternacht die Himmelsrichtung Norden gemeint oder mitgemeint ist. Bobrowski hat auf Einladung von Edith Klatt mehrmals Urlaub im Ostseebad Prerow gemacht, das von Berlin aus betrachtet im Norden liegt. In unregelmäßigen Abständen hat er die Ärztin, Ethnologin und Verfasserin von Jugendbüchern ab 1958 bis zu seinem Tod in ihrem Holzhaus an der Ostsee besucht.⁸⁷⁶

Da Bobrowski das Gedicht nur eine Woche nach dem Beginn des Mauerbaus verfasst hat, stellt sich zudem die Frage, ob es in einem Bezug zu diesem einschneidenden Ereignis und dem sich in der Folge verschärfenden Kalten Krieg steht. Zumindest scheint es indirekt durch seinen Tonfall von der damaligen weltpolitischen Bedrohung zu zeugen. Auch wenn eine politische Absicht im Gedicht nicht unmittelbar nachweisbar ist, wäre es doch zu kurz gegriffen, diese apodiktisch in Abrede stellen zu wollen. Von Saturn als mythologischer und schon früh mit Kronos gleichgesetzter Gestalt, die im Gedicht mit dem gleichnamigen Planeten verschmilzt, geht sowohl in der ersten als auch in der vierten Versgruppe eine deutlich spürbare Gefahr aus.⁸⁷⁷ Für einen konkreten Gegenwartsbezug spricht auch der Umstand, dass das Gedicht durchweg im Tempus des Präsens gehalten ist.

Der Gott Saturn, der seine eigenen Kinder fraß, ist einerseits eine furchteinflößende Gestalt, die nebst Rubens namentlich Goya, bei ihm als ein Symbol für den Krieg, in eindrücklicher Weise dargestellt hat. In der Antike galt Saturn aber auch als Herrscher der Welt in einem weit zurückliegenden Goldenen Zeitalter und war damit eine höchst ambivalente Figur.⁸⁷⁸ Wenn er in der ersten Versgruppe im Dunkeln durch den verwinkelten Himmel tappt und seinen Monden pfeift, so haftet der Szene etwas Herrisches, keinen Widerspruch Duldendes an; die Monde werden wie Hunde behandelt.⁸⁷⁹ Dieses beunruhigende Bild wäre durch das zerbrochene Dach zu beobachten, doch das Haus, das in der zweiten Versgruppe eingeführt wird, ist voll von Schlaf und Wäldern. Nebst der mehrmaligen Nennung des Nomens „Schlaf“ und des Verbs „schlafen“, die insgesamt fünfmal vorkommen, ist der Umstand auffallend, dass das Hausdach eingebrochen ist und es damit seine Schutzfunktion nicht mehr

876 Für diese These spricht der Umstand, dass es sich beim fraglichen Haus im Gedicht „MITTERNACHTSDORF“ um einen Holzbau zu handeln scheint. Dass Bobrowski Edith Klatt sehr geschätzt, vielleicht eine Zeitlang auch geliebt hat, geht aus den an sie gerichteten Briefen hervor. Dazu insbesondere Bobrowskis Brief an Klatt vom 4. November 1958 (Briefe I, 653).

877 Dazu Wieczorek (1999), 126–130.

878 Saturn als der Planet der Melancholie ist von Dürer auf dem entsprechenden Meisterstich dargestellt worden.

879 Die Formulierung erinnert auch an Celans Todesfuge, in der der „Meister aus Deutschland“ seine Juden herbeipfeift.

wahrnehmen kann, was in Bobrowskis Gedichten sonst nur bei kriegszerstörten Bauten der Fall ist. Mit der Beschädigung des Hauses ist auch das hölzerne Glück, wie Bobrowski an anderer Stelle das Leben in einem Holzhaus umschrieben hat, zerbrochen.⁸⁸⁰

Dennoch vermögen die Liebenden, zumindest für eine Nacht, ungestört zusammen zu sein. Sie schlafen einer des andern Schlaf und hören anstelle der Sterne und Stimmen im Finstern gegenseitig ihr Blut zirkulieren. Das Haus, das sich im Schlaf rührt und auf dessen Atem die Vögel schlafen, entspricht in seiner Naturverbundenheit jenen Holzbauten, über die Bobrowski in früheren Gedichten geschrieben hat. Wenn einer des andern Schlaf schläft, so ist diese Inversion Ausdruck einer innigen Nähe, wie sie in ähnlicher Form in den Gedichten „DIE KÜSSENDEN (*Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*)“⁸⁸¹ und „VOGELNEST“⁸⁸² thematisiert wird. Die Formulierung findet sich im Nachlassgedicht „ZEIT DER ERWARTUNG“⁸⁸³ aus dem Jahr 1954, von dem sie Bobrowski übernommen hat. Damit ist auch an eine Schwangerschaft der Geliebten zu denken.

Die Bedrohung, die von Saturn ausgeht, wird am Ende des Gedichts in der vierten und letzten Versgruppe erneut zum Thema. Das Ausstreuen von Asche gilt im Volksglauben, wie Haufe in den Erläuterungen zu diesem Gedicht nachweist, als „ein altes Mittel zur Abwehr von Dämonen und Unheil“⁸⁸⁴ doch ob damit das Näherkommen Saturns aufgehalten werden kann, ist fraglich.⁸⁸⁵ Die Liebenden sind in dem Haus mit dem eingebrochenen Dach der Bedrohung letztlich schutzlos ausgeliefert, ihr Zusammensein, beschränkt auf die Gegenwart, ist ausschließlich durch die Intensität der gegenseitigen Nähe und die Konzentration auf den Mikrokosmos der Zirkulation ihres Blutes möglich. Das emotional berührende und eindringliche Liebesgedicht ist von einer tiefen, inneren Erschütterung durchdrungen, die durchaus vom Lebensgefühl der Berliner Bevölkerung jener Tage im August 1961 in beklemmender Weise Zeugnis ablegen könnte.

880 NORDRUSSISCHE STADT, (*Pustoschka 1941*), GW I, 125.

881 GW II, 15.

882 GW I, 181.

883 GW II, 247.

884 GW V, 162/163.

885 Wieczorek (1999), 128, Fußnote 15, verweist auf das Gedicht „Saturn“ von Günter Grass im Band „Gleisdreieck“ von 1960, das Bobrowski gekannt haben dürfte, und in dem die Asche der Zigarette eines lyrischen Ich Saturn dazu dient, die Zähne zu putzen.

5.3 Dach und Wand

5.3.1 Statistische Aspekte

Ein „Dach“ erscheint 88-mal in Bobrowskis lyrischem Gesamtwerk, während sich das Nomen „Wand“ 83-mal findet. Schon im frühen Gedicht „FLUSSFAHRT“ von 1935/1936 benennt Bobrowski ein „goldnes Dach“, ein letztes Mal erscheint der Begriff 1965 im Gedicht „ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN“. In allen Werkphasen kommt auch die Vokabel „Wand“ vor, erstmals im Gedicht „AN BERLIN 1943“, letztmals 1964 in den vier Gedichten „WIEDERERWECKUNG“⁸⁸⁶, „VORSORGE“⁸⁸⁷, „HUMLEGÅRD“⁸⁸⁸ und „MÄRKISCHES MUSEUM“⁸⁸⁹.

Dächer beziehen sich in Bobrowskis lyrischem Werk meist, aber nicht ausschließlich auf Sakral- oder Profanbauten, daneben benennt er im Gedicht „DIE EBENE“⁸⁹⁰ ein „Zeltdach“ und in der „ODE AUF THOMAS CHATTERTON“⁸⁹¹ wird auf ein „Laubdach“ verwiesen. Zusammengesetzte Nomen geben Auskunft über die Dacheindeckung, so z. B. in den Gedichten „BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter*“⁸⁹² und „CHRISTBURG“⁸⁹³, wo sich Hinweise auf Ziegeldächer finden, während im Gedicht „HAFF UND SEE“⁸⁹⁴ von „strohenen Dächern“ die Rede ist. Im Gedicht „HERBERGE“⁸⁹⁵ wiederum bestehen die „Dächer aus Rauch“. Insgesamt findet sich der Begriff in 70 Gedichten Bobrowskis; dies entspricht einem Anteil von 12 %, der in den drei Gedichtbänden „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ mit 18 % noch deutlich höher ist.

Es fällt auf, dass eine Wand in einigen Gedichten mehrfach erwähnt wird, am häufigsten findet sich diese Vokabel im Gedicht „GIOTTO“, in dem sie neunmal vorkommt. Der Begriff, der sich in knapp 10 % aller Gedichte findet, ist zudem in einigen von ihnen als „Hauswand“⁸⁹⁶, „Balkenwand“⁸⁹⁷, „Steinwand“⁸⁹⁸,

886 GW I, 203.

887 GW I, 209.

888 GW I, 212.

889 GW I, 238.

890 GW II, 69.

891 GW I, 103.

892 GW II, 108.

893 GW II, 299.

894 GW II, 217.

895 GW I, 168.

896 „DORFNACHT“, GW I, 27 und „VERLASSENE ORTSCHAFT“, GW I, 123.

897 „WIEDERKEHR“, GW I, 63 und „DORFKIRCHE 1942“, GW I, 132.

898 „ERFAHRUNG“, GW I, 162.

„Trümmerwand“⁸⁹⁹, „Bilderwand“⁹⁰⁰, „Lehmwand“⁹⁰¹, „Erdwand“⁹⁰² und „Felsenwand“⁹⁰³ Teil eines zusammengesetzten Nomens.

5.3.2 Dach und Wand als Hülle des Hauses

Dach und Wand definieren die Hülle eines Hauses in Bezug auf seine Abmessungen und Baumaterialien. Sie werden in Bobrowskis Lyrik häufig mit dem Begriff des Hauses zusammen benannt und mitunter mit diesem gleichgesetzt. Die grundlegenden Eigenschaften des Hauses als Archetyp, als menschliche Wohnstatt, die familiäre Geborgenheit bietet und Heimat verkörpert, aber auch einen Rückzugsort für Liebende bildet, werden auf seine Bauteile übertragen. Insbesondere dem Dach mit seiner Schutzfunktion kommt oftmals hohe symbolische Bedeutung zu. Einstürzte Dächer hingegen sind Ausdruck kriegszerstörter architektonischer Strukturen und aufgegebener Siedlungen. Indem diese Dächer ihren Bewohnern nicht mehr oder nur noch für kurze Zeit Schutz zu bieten vermögen, werden sie zu Zeichen einer existentiellen Bedrohung oder deuten gar auf Vernichtung hin, so im Nachlassgedicht „SCHMANY“:

Bald sinkt die morsche, stämmegefügte Wand,
das windzerfetzte Dach von verfaultem Stroh,
und jene längst zerbrochne Scherbe
steht nicht mehr lang in der Fensterhöhle.⁹⁰⁴

In dieser Odenstrophe verweisen alle Zeichen auf Verfall und Tod; Wand und Dach stehen kurz vor dem Zusammenbruch. Dieses Kriegsgedicht unterscheidet sich von andern durch den in die Vergangenheit zurückreichenden Beginn des Verfalls, der damit nicht als unmittelbare Folge eines Angriffs der deutschen Wehrmacht zu bewerten ist, als Metapher aber dennoch die direkte oder indirekte Zerstörung des Hauses durch Kriegshandlungen thematisiert.

Im Gedicht „VILLON“ vom 2. März 1957, das noch im gleichen Jahr in der Ostberliner Zeitschrift „Sinn und Form“ erstmals erschienen ist und das später Aufnahme in den Gedichtband „Sarmatische Zeit“ gefunden hat,⁹⁰⁵ wendet

899 „AN BERLIN 1943“, GW II, 37.

900 „NOWGOROD 1941, *Klosterkirche*“, GW II, 50.

901 „LAGER / ABENDS“, GW II, 249.

902 „AN NELLY SACHS“, GW I, 119.

903 „KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, 4. *Maestoso*“, GW II, 144.

904 GW II, 55.

905 GW V, 43 und GW I, 37.

sich Bobrowski dem bedeutendsten französischen Dichter des 15. Jahrhunderts zu. François Villon, 1431 in Paris geboren, ist 1463 wegen seines kriminellen, gewaltbereiten und anrühigen Lebenswandels aus Paris verbannt worden. Daraufhin verlieren sich seine Spuren, doch ranken sich Legenden um die Reise des Verbannten, die ihn zunächst in südwestlicher Richtung nach St. Maixent und letztlich bis nach England geführt haben soll. In einem Brief an seinen Vetter Georg vom 12. Dezember 1957⁹⁰⁶ schrieb Bobrowski:

Er soll westwärts gewandert sein. Ich stellte mir vor, daß er in der Normandie etwa gelandet sein könnte. Und hatte die Vorstellung eines mittelalterlichen Stadtrands, wie ich ihn von Boulogne her in Erinnerung habe. Daß Villon heute eine Rolle spielt, ist verständlich. Er ist so etwas wie einer der ersten Großstadtmenschen, ein Unbehauster, mit Zivilisationslastern und typischen Fehlleistungen (des Gewissens, des Rechtsbegriffs, der Verantwortung usw.)⁹⁰⁷

Zur Niederschrift des Gedichts könnte Bobrowski durch mehrere Umstände veranlasst worden sein: Im fraglichen Brief an seinen Vetter Georg Bobrowski äußert er sich lobend über die Villon-Kompositionen seines Jugendfreundes Gerhard Felt, ursprünglich Fett. Er sieht in dem „Oratorium auf Villontexte“ eine „sensationelle Musik“.⁹⁰⁸ Auch auf den Bildhauer Gustav Seitz,⁹⁰⁹ der damals an einem Villon-Denkmal arbeitete, verweist er mit großer Hochachtung. Vor allem aber befinden sich in Bobrowskis nachgelassener Bibliothek François Villons „Sämtliche Dichtungen“ in französischer und deutscher Sprache von 1956 mit zahlreichen Randnotizen und Unterstreichungen und zudem „Die sehr respektlosen Lieder/des François Villon“, ebenfalls von 1956.⁹¹⁰ Und schließlich besaß Bobrowski die Dichtungen Villons in französischer und deutscher Sprache mit Zeichnungen von Kurt Weinhold in einer Ausgabe von Klett aus dem Jahr 1951.⁹¹¹ In der Einleitung jener Publikation hält Martin Löppelmann mit einem gewissen Pathos zu Villons Ausweisung aus Paris fest:

Armer Villon! Der Tod wanderte gewiß mit ihm, als er, krank und gebrochen und infolge der Nervenschütterung völlig kahlköpfig,

906 Briefe I, 498–501.

907 Briefe I, 499.

908 Briefe I, 500.

909 Gustav Seitz, 1906–1969, war ein deutscher Bildhauer und Zeichner, der von 1950–1958 Mitglied der Akademie der Künste der DDR war.

910 Katalog Bukauskaite Nr. 1801 und Nr. 1802, S. 648–670.

911 Katalog Bukauskaite Nr. 1799, S. 674, Bemerkung der Autorin zum 14. Vers von Bobrowskis Gedicht.

zum letzten Male durch das Stadttor mit dem Wanderstecken aus seiner Vaterstadt ging.⁹¹²

Die erste der drei Versgruppen des Gedichts hat die Zeit vor der endgültigen Verbannung zum Thema, als Villon im Sommer 1461 in Meung-sur-Loire im Kerker des Bischofs von Orléan weilte, im Herbst aber vom neugekrönten König Louis XI, der sich damals in der Touraine aufhielt, begnadigt wurde. Er kehrte darauf in die Gegend von Paris zurück, nicht aber in die Stadt selbst, die er wegen eines früher begangenen Einbruchsvergehens noch nicht betreten durfte. Bei Bobrowski werden Villons Schritte mit dem „Steingrund / großer Städte“ in Verbindung gebracht. Nebst Paris dürfte er Angers gemeint haben, wo sich Villon 1457 aufgehalten hat.

Nach Haufe ist die Erwähnung von Hermes als „Diebsgott“ in der zweiten Versgruppe als eine Anspielung auf Villons Mitgliedschaft bei der Diebsbruderschaft der Coquillards zu interpretieren.⁹¹³ Die Szene spielt nachts im Mondlicht, wahrscheinlich in Paris, wo Villon im Gaunermilieu verkehrte.

Die dritte und mit zwölf Versen längste Versgruppe lautet:

Kahlkopf, schwenk den Hut!
Dein Bild auf den mödrischen Spiegeln
aller Weiher! Im windigen Nord
weit das Fischernest:
unter der Mauer, im schiefen
Dach, in den Nebeln,
wirst du schlafen, die Männer
kommen morgens vom Fang, das Getränk
steht an den Herd gerückt,
da springt in den Pfannen der lautlose
Martyr, er glänzt vom Öl,
der Meerfisch. – «Da werd ich schlafen.»

Das Schwenken des Huts, zu dem der kahlköpfige Dichter vom Sprecher aufgefordert wird, kann als Geste des Abschieds von Paris gedeutet werden. Bei der nachfolgend benannten, mittelalterlichen Hafenstadt im windigen Norden Frankreichs hat Bobrowski nach eigener Aussage Boulogne-sur-Mer⁹¹⁴ vor

912 Zitiert nach Katalog Bukauskaite, 647.

913 GW V, 44.

914 Bobrowski hat die Stadt 1940 als Angehöriger der deutschen Wehrmacht aufgesucht. Haufe vermutet, dass sich das Gedicht auf das phonetisch ähnlich klingende Coulogne beziehe, doch

Augen gehabt. Die Mauer, unter der Villon im schiefen Dach eine Unterkunft findet, verweist auf die Fortifikation der Stadt und ein an die Stadtmauer angebautes, niedriges Haus.

Das Dach bietet also dem Verbannten Schutz, und sowohl der Sprecher, als auch – in direkter Rede – Villon selbst, halten fest, dass er dort schlafen wird. Zu Villons Refugium gehört auch eine Herdstelle, wo ein Getränk bereitsteht und ein Fisch in den Pfannen springt, der als „Martyr“ bezeichnet wird. Nach Haufe⁹¹⁵ könnte es sich um einen Petersfisch handeln, doch ist auch denkbar, dass das französische Nomen für Märtyrer, durch die Großschreibung des ersten Buchstabens der deutschen Sprache angepasst, auf Villon selbst verweist. Jedenfalls bietet das schiefe Dach, unter dem der Verbannte Zuflucht gefunden hat, einen Ort, an dem die primären Bedürfnisse des Essens, Trinkens und Schlafens sichergestellt werden.

Eine Heimat kann das Dach dem mittelalterlichen Dichter indessen nicht bieten, denn er wird weiterziehen nach England in eine unsichere und unbekannte Zukunft, und darin entspricht seine legendäre Biographie auch Bobrowskis eigener Lebensgeschichte. Er hielt sich 1940 als Soldat der Deutschen Wehrmacht im Département Pas-de-Calais auf, wo er auch die mittelalterliche Hafenstadt Boulogne-sur-Mer kennenlernte und sich auf den „englischen Krieg“ einstellte, der dann zwar nie stattfand, von dem er aber damals nicht wissen konnte, was er bringen würde.

5.4 Fenster, Türen, Tore und Schwellen

5.4.1 Statistische Aspekte

Der Begriff „Tür“ findet sich in Bobrowskis lyrischem Werk 76-mal und ein Fenster wird 62-mal erwähnt; wesentlich seltener, nämlich 13-mal, kommt das Nomen „Schwelle“ in insgesamt elf Gedichten vor. Die mit der Tür verwandte Vokabel „Tor“ hat der Dichter 48-mal verwendet. Eine Tür findet sich erstmals im Gedicht „DER GOTT DER TORE“⁹¹⁶ von 1941/1942, ein letztes Mal im Gedicht „ALTER HOF IN HÄME“⁹¹⁷ aus dem Jahr 1964. Auch das früheste Auftreten des Begriffs „Fenster“ im Gedicht „NOWGOROD 1943“⁹¹⁸ geht auf die Kriegsjahre zurück, ein letztes Mal

verweist Bobrowski im Schreiben an seinen Vetter Georg Bobrowski vom 12. Dezember 1957 unmissverständlich auf Boulogne (GW V, 45 und Briefe I, 499).

915 GW V, 45.

916 GW II, 21.

917 GW I, 208.

918 GW I, 223.

braucht Bobrowski das Wort 1964 im Gedicht „UNDINE“⁹¹⁹. Und eine Schwelle schließlich findet sich erstmals 1947 im Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“⁹²⁰ und letztmals im 1964 überarbeiteten Gedicht „TRAKL (II)“.⁹²¹

Türen und Tore, also Wandöffnungen als Verbindungen von außen und innen, durch die Häuser, Höfe, Kirchen und andere Bauten betreten und verlassen werden können, kommen zusammen 124-mal in Bobrowskis lyrischem Werk vor. Mindestens jeweils einer dieser Begriffe findet sich in insgesamt 96 Gedichten und damit in 16% seines dichterischen Œuvres. Der prozentuale Anteil in den drei Gedichtbänden „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ ist mit 20% noch höher. Auch das Fenster verbindet Inneres und Äußeres, in erster Linie allerdings im optischen, seltener im akustischen⁹²² Sinne, hingegen erfolgt dort im Unterschied zur Tür oder dem Tor im Allgemeinen kein Zugang zum Haus. Eingehen durch ein Fenster kann nur der Atem im poetologisch interpretierbaren Gedicht „KALMUS“.⁹²³ Fenster werden deutlich weniger häufig als Türen in rund 10% von Bobrowskis Gedichten benannt.

5.4.2 Bedeutungsvielfalt von Türen und Toren

Die in Bobrowskis Lyrik häufig auftretenden Türen und Tore weisen eine große Bedeutungsvielfalt auf. Sie bilden einerseits wie die Fenster Wandöffnungen in der Hülle des Hauses und trennen resp. verbinden so Außen und Innen, zudem aber bilden sie den Zugang zum Haus, der offen oder verschlossen sein kann. Erstmals kommt Türen und Toren im Nachlassgedicht „DER GOTT DER TORE“ eine symbolische Bedeutung zu.⁹²⁴ Dieses Gedicht hat Bobrowski im Kriegsjahr 1941/1942 geschrieben.

919 GW I, 210.

920 GW II, 102.

921 GW II, 349.

922 In den Gedichten „FRANZÖSISCHES DORF“ (GW I, 105), „STEPPE“ (GW I, 52) und „DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“ (GW I, 19) dringen Stimmen durch ein Fenster nach draußen. Im Gedicht „J. G. HAMANN“, GW II, 359, hingegen kommt ein Vogel vor, der vor dem Fenster singt, resp. ins Fenster schreit.

923 GW I, 172.

924 GW II, 21.

DER GOTT DER TORE

Noch über jeder Türe
 stand, Janus, stumm dein Bild,
 ob wir, in unsre Schwüre
 auch tausendfach verhüllt,

nicht sahen, wie uns wieder
 mit jedem neuen Tor
 sich wandelten die Lider
 und Lippen und das Ohr.

Der Gedichtstitel verweist auf Janus, den römischen Gott des Anfangs und des Endes, der Ein- und Ausgänge und der Türen und Tore, welcher mit seinen beiden Gesichtern gleichzeitig in zwei entgegengesetzte Richtungen blickt. Er, der die Dualität der Dinge symbolisiert, ist auf mehreren römischen Münzen dargestellt worden, hingegen kommt er als Motiv in der bildenden Kunst der Neuzeit nur selten vor. Türen und Tore, über denen Janus steht, bilden im Gedicht Orte des Übergangs. Ein lyrisches Wir, das durch sie hindurchgeht, bemerkt zunächst nicht, dass seine Wahrnehmung sich stets verändert. Die im übertragenen Sinne verhüllenden Schwüre können als gute Vorsätze, moralische Verpflichtungen, ethische Absichten, Liebesschwüre oder Treueschwüre interpretiert werden. In jedem Fall sind sie in einer Gegenwart verankert und zielen auf die Zukunft. Dies ist deshalb bemerkenswert, weil das Gedicht durchgehend im Präteritum verfasst ist und damit der gesamte Gedichtinhalt einer Vergangenheit angehört, auf die ein lyrisches Wir zurückblickt.

Lider, Lippen und Ohr stehen für Sehsinn, Geschmackssinn und Hörsinn und damit für die menschliche Wahrnehmung schlechthin. Da die Lippen aber auch als Chiffre für das Sprechen und somit als aktiver Ausdruck des sich Mitteilens interpretiert werden können, darf in ihnen zusätzlich eine poetologische Bedeutung vermutet werden. Erst im Rückblick erkennt das lyrische Wir, dass es sich in der zeitlichen Abfolge des Durchschreitens der Türen und Tore verändert hat. Die Durchgänge sind also in diesem Gedicht als Lebensstationen, als Entwicklungsschritte des Menschen zu verstehen, die zwangsläufig verknüpft sind mit einer Wesensentfaltung, welche ihrerseits auf einer sich kontinuierlich verändernden Sinneswahrnehmung beruht.

Doch nicht alle Türen und Tore in Bobrowskis Werk sind offen. Der letzte Vers der siebten Strophe und die achte Strophe des Gedichts „GIOTTO“⁹²⁵ das

925 GW II, 167/168.

Bobrowski 1951 nach der Entlassung aus der russischen Kriegsgefangenschaft geschrieben hat, lauten:

Du hast dich nur dem Einen übereignet:

ein Mensch zu sein, zu schlagen mit den Fäusten
an die verschlossnen Türen, mitten in
der Angst, das Unabdingbare zu leisten.

Die verschlossenen Türen stehen in diesem Gedicht für eine Situation des Unrechts, dem es entgegenzutreten gilt. Die Angst, die den Prozess begleitet, belegt eindrücklich die gefährvollen und unabsehbaren Folgen dieses engagierten Handelns. Dennoch ist das Schlagen mit den Fäusten untrennbar mit einer ethischen Verantwortung der menschlichen Existenz verbunden und zudem an eine christliche Verpflichtung geknüpft. Die Bergpredigt endet mit den Worten Jesu:

Bittet, so wird euch gegeben; suchet, so werdet ihr finden; klopfet an,
so wird euch aufgetan.

Die Thematik des Anklopfens greift Bobrowski Jahre später im Gedicht „DER WANDERER“⁹²⁶ erneut auf.

DER WANDERER

Abends,
der Strom ertönt,
der schwere Atem der Wälder,
Himmel, befliegen
5 von schreienden Vögeln, Küsten
der Finsternis, alt,
darüber die Feuer der Sterne.

Menschlich hab ich gelebt,
zu zählen vergessen die Tore,
10 die offenen. An die verschloßnen
hab ich gepocht.

926 GW I, 88.

- Jedes Tor ist offen.
 Der Rufer steht mit gebreiteten
 Armen. So tritt an den Tisch.
- 15 Rede: Die Wälder tönen,
 den er atmenden Strom
 durchfliegen die Fische, der Himmel
 zittert von Feuern.

Das Gedicht trägt zwar einen Titel, der auf Wanderschaft hinweist, aber nicht klar erkennen lässt, wohin diese führt und auf wen sie sich bezieht.⁹²⁷ Die drei Versgruppen sind symmetrisch aufgebaut: die erste und die dritte umfassen sieben, die mittlere vier Verse. In der ersten Versgruppe leuchtet eine Reihe von Bildern auf, die eine Stromlandschaft zum Thema haben und die letztlich Assoziationen an Ostpreußen und das Memelgebiet wecken. In den nachfolgenden vier Zeilen der zentralen Versgruppe wird ein lyrisches Ich eingeführt, das auf offene und verschlossene Tore verweist. Diese Verse enden – ganz im Sinne der Bergpredigt – mit der Feststellung des lyrischen Ich, dass es an die verschlossenen Tore gepocht habe. Das Gedicht schließt mit einer Versgruppe, der christliche Glaubensbotschaften zugrunde liegen: Die lapidare Feststellung, dass alle Tore offenstehen, impliziert auch die Auferstehung Christi, der die Türen zur Unterwelt aufgebrochen und Adam und Eva stellvertretend für die Menschheit errettet hat. Die Anastasis als eine häufige Darstellung in der byzantinischen Kunst war Bobrowski ohne Zweifel bekannt.⁹²⁸ Ob im Rufer – im Zusammenhang mit der Thematik der Auferstehung – Christus erkannt werden kann, oder die Gedichtstelle, wie Haufe vermutet,⁹²⁹ einen alttestamentarischen Bezug hat, bleibt offen. Auch ist nicht zu entscheiden, ob die gebreiteten Arme auf Christus in der Unterwelt oder den Gekreuzigten zu beziehen sind. Nach Haufe kann der Gestus mit dem Beten in Verbindung gebracht werden. Im Tisch schließlich ist eine Altarmensa zu erkennen.

Der Gedichtschluss ist seinem Anfang ähnlich. Nach dem Doppelpunkt und der Aufforderung zu reden folgt in verkürzter Form und mit anderen Worten ausgedrückt die Charakterisierung jener naturnahen (und geschichtsbeladenen) Stromlandschaft, von der die erste Versgruppe in großer Bildhaftigkeit erzählt. Das Prinzip des inhaltlichen Aufgreifens von Gesagtem, das in variiert Form repetiert wird, ist von den finnischen Runengesängen her bekannt, mit

927 Das Gedicht könnte ebenso auf den Strom selbst, das lyrische Ich als menschliches Wesen als auch auf Christus in seiner Menschwerdung Bezug nehmen.

928 Bobrowski hat wohl die Anastasis von russischen Ikonen, vielleicht auch von Abbildungen des berühmten Freskos im Kloster Chora in Istanbul her gekannt.

929 GWV, 89.

denen sich Bobrowski, drei Jahre bevor das Gedicht entstanden ist, intensiv auseinandergesetzt hat.⁹³⁰ Anstelle der Sterne in der ersten Versgruppe werden in der letzten Gedichtzeile Nordlichter benannt.

Die dreiteilige Struktur legt es nahe, dass Bobrowski dem Gedicht letztlich die heidnisch-christliche Geschichte des sarmatischen Landschaftsraums zugrunde gelegt hat: Das lyrische Ich, das nur in der mittleren Versgruppe auftritt, steht – durchaus im wörtlichen Sinne – zwischen der naturmagischen Welt der Sarmaten und einer durch das Christentum geprägten Kulturlandschaft, in der die geöffneten Tore als ein Hinweis auf die Auferstehung zu verstehen sind.

Das Gedicht „ESZTHER“ gehört zu den bekanntesten, aber auch am schwersten verständlichen in Bobrowskis lyrischem Œuvre. Schon der Titel mit der ungewöhnlichen Schreibweise des Namens der alttestamentarischen persischen Königin jüdischer Herkunft, deren historische Existenz allerdings in keiner Weise belegt ist, gibt Rätsel auf. Es könnte sich um eine Verschmelzung von Esther mit ihrem ursprünglichen hebräischen Namen Hadassa handeln. In ihr manifestiert sich, wie dies auch in den Gedichten über Rosa Luxemburg, Else Lasker-Schüler und Gertrud Kolmar der Fall ist, Bobrowskis Vorliebe für starke jüdische Frauenfiguren. Haufe weist zudem nach, dass Bobrowski den alttestamentarischen Stoff des Buchs Esther auch im Roman „LEVINS MÜHLE“ berührt hat.⁹³¹ Das 1963 verfasste Gedicht ist nach dem Tod des Dichters im Band „Wetterzeichen“ publiziert worden.

ESZTHER

Das ist
mein Volk.
Das sich zerstreut
unter die Völker
5 und sitzt im Tor.

Auf den Steinen
der Wildgesichtige
richtet sich auf, die Länder
läßt er ruhen, das Gold
10 geht mit Flammen
über sein Haupt, er hört mich:

930 Siehe dazu das Gedicht „HOLZHAUS ÜBER DER WILIA“, GW I, 19 von 1957, in dem er sich auf traditionelle finnische Volksliedsänger, sogenannte Laulajat bezieht.

931 GW III, 105 und GW V, 200–202.

- Komme ich um,
 so komme ich um, ich erschrak,
 deine Herrlichkeit mit
 15 Blitzen jagt durch den Himmel,
 das springende Blut
 der Trompeten
 baut mein Haus.

Das in der ersten Versgruppe benannte Tor kann einerseits im übertragenen Sinne als Ort zwischen Innen und Außen und damit als Chiffre für die fehlende nationale Zugehörigkeit des „unter die Völker“ zerstreuten jüdischen Volkes interpretiert werden, ein Vorwurf, der gemäß dem alttestamentarischen Buch Esther von den Gegnern der Juden erhoben wird.⁹³² Gleichzeitig ist das Tor des Königspalasts in der persischen Stadt Susa, wo die biblische Geschichte spielt, auch Arbeitsort von Esthers Vetter Mordechai, an dem er zufällig Zeuge einer geplanten Verschwörung gegen Ahasveros (Xerxes I) wird und in der Folge den König warnt. Und schließlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass Bobrowski ein anderes Tor, das im 6. Jahrhundert vor Chr. errichtet worden ist, mitgemeint haben könnte, das Ischtartor aus Babylon im Pergamonmuseum in Berlin. Zwar gilt die früher vorgebrachte These, dass die phonetische Verwandtschaft zwischen den Namen „Esther“ und „Ischtar“ auf einen gemeinsamen etymologischen Wortstamm verweisen könnte, heute als wenig glaubhaft, dennoch wäre es nicht atypisch für Bobrowskis Religionsverständnis, Glaubensbotschaften auf die Wurzeln älterer Religionen zurückzuführen. So verschmilzt in seinen Gedichten mitunter das Christentum mit der naturverbundenen Religion der Pruzzen. Die mesopotamische Göttin Ischtar wiederum bringt er im Gedicht „DIE SARMATISCHE EBENE“⁹³³ mit einem über fünftausend Jahre alten Tonhaupt aus Uruk in Verbindung, von dem er wohl zuvor im Pergamonmuseum eine Kopie gesehen hat.⁹³⁴

Indem Esther durch ihre Kühnheit, die auch das Risiko des eigenen Todes mit einschließt, das jüdische Volk vor einem verheerenden Pogrom bewahrt und in Umkehr des drohenden Gewaltaktes eine Vernichtung der israeliti-

932 Dazu Haufe, GW V, 200–202.

933 GW I, 30/31.

934 Sollte Bobrowski, als er das Gedicht „ESZTHER“ schrieb, tatsächlich auch das Ischtartor aus Babylon im Berliner Pergamonmuseum vor Augen gehabt haben, so könnte die sonst schwer interpretierbare Gestalt des Wildgesichtigen auf den Steinen in die Nähe einer jener symbolhaften Figuren gebracht werden, die in großer Zahl auf den glasierten Ziegelsteinen der gewaltigen Toranlage als Flachrelief dargestellt sind: Symbol von Marduk, dem babylonischen Stadtgott, ist ein schlangenähnliches Wesen, das Kopf und Schwanz erhoben hat, die Löwen symbolisieren Ischtar und die wilden Stiere den Wettergott Adad.

schen Feinde im ganzen persischen Reich zu erwirken vermocht hat, ist sie zum Inbegriff der Wehrhaftigkeit und der Selbstbehauptung des Judentums schlechthin geworden. Das alljährlich ausgelassen und emotionsreich begangene Purimfest zählt zu den wichtigsten jüdischen Feiertagen und unterstreicht die Bedeutung der Legende bis zum heutigen Tag. Die zweite und die dritte Versgruppe des Gedichts folgen im Wesentlichen dem Bibeltext, wie Haufe im Detail nachweist. Dennoch lassen sich die Verse der zweiten Versgruppe nicht befriedigend deuten.

In einer „Doppelbearbeitung“ haben Jürgen Seim und Jürgen Henkys 1994 das Gedicht „ESZTHER“ in der Berliner Theologischen Zeitschrift zu interpretieren versucht.⁹³⁵ Nach Seim ist der „Wildgesichtige“ mit dem Perserkönig Ahasveros zu identifizieren, der auf seinem Thron sitzt. Dies sieht auch Henkys so, der die Steine mit einem biblischen Zitat zu erklären sucht: „Die Bänke waren golden und silbern auf Pflaster von grauem, weißem und schwarzem Marmor.“⁹³⁶ Dieser Interpretationsansatz wirkt indessen gesucht und überzeugt auch nicht, weil im Gedicht Gold mit Flammen „über sein Haupt“ geht, was an eine feuervergoldete Skulptur denken lässt und auch Assoziationen an das Tonhaupt von Uruk weckt, das einst Haare aus Gold aufwies. Der gottgleiche Perserkönig wird durch diese Verse zudem in einen Zusammenhang mit dem jüdischen Gott gestellt, dessen Herrlichkeit in der dritten Versgruppe mit Blitzen durch den Himmel jagt. Im Gedicht lassen sich ein Es (das jüdische Volk), ein Er (Ahasveros), ein Ich (Esther) und ein Du (der Gott der Juden) unterscheiden, wobei Er und Du zwar nicht verschmelzen, aber sich in diffuser Form annähern.

5.4.3 Das Gedicht „KALMUS“

Am 20. August 1962 hat Bobrowski das Gedicht „KALMUS“ geschrieben, das im darauffolgenden Jahr erstmals publiziert worden ist und das zudem zu jenen gehört, die er im Oktober 1962 auf der Tagung der Gruppe 47 am Wannsee gelesen hat.⁹³⁷ Das Gedicht ist später in den Band „Wetterzeichen“ aufgenommen worden. In ihm steht das Dach für einen geschützten Bereich, eine Behausung schlechthin, und das Fenster für eine Wandöffnung, die Innen und Außen verbindet und durch die Licht und Luft zu dringen vermögen.

935 Seim (1994), 91–100 und Henkys (1994), 101–106.

936 Est 1, 6b, zitiert nach Henkys (1994), 102. Der Vers „Auf den Steinen“ am Anfang der zweiten Versgruppe lässt allerdings eher an Rilkes Gedicht „Esther“ denken, in dem der König auf einem Thron aus Turmalinen sitzt.

937 Die Erstpublikation erfolgte in der Berliner Zeitschrift „alternative“, Heft 30 im Juni 1963, im gleichen Jahr erschien das Gedicht zudem in der von Klaus Wagenbach herausgegebenen Publikation „das atelier 2. Zeitgenössische deutsche Lyrik“. Dazu GW V, 177.

KALMUS

- Mit Regensegeln umher
fliegt, ein Geheul,
der Wasserwind.
Eine blaue Taube
- 5 hat die Flügel gebreitet
über den Wald.
Schön im zerbrochenen Eisen
der Farne
geht das Licht
- 10 mit dem Kopf eines Fasans.
- Atem,
ich sende dich aus,
find dir ein Dach,
geh ein durch ein Fenster, im weißen
- 15 Spiegel erblick dich,
dreh dich lautlos,
ein grünes Schwert.

Während sich der Gedichtstitel „KALMUS“ auf eine ursprünglich aus Asien stammende Wasser- und Sumpfpflanze mit schwertförmigen Blättern bezieht, die seit Jahrhunderten auch in Mittel- und Osteuropa heimisch ist, kreist die erste Versgruppe um einen Landschaftsraum, konkret um das Bobrowski von seiner Jugend her bekannte Memelgebiet. Die drei ersten Sätze des Gedichts, in denen sich die meteorologischen Gegebenheiten wandeln, unterstreichen einerseits die Naturnähe der Landschaft, weisen ihr darüber hinaus aber auch einen Chiffrencharakter zu. Dass die Taube ein tief in der Kulturgeschichte der Menschheit verwurzelt Symbol, namentlich ein Friedenssymbol darstellt, war Bobrowski von der Lektüre des Essays über Picasso bekannt, den der Schweizer Kunsthistoriker Konrad Farner 1956 in der von Peter Huchel herausgegebenen Zeitschrift „Sinn und Form“ publiziert hat.⁹³⁸ Der Artikel regte Bobrowski noch im gleichen Jahr nachweislich zur Niederschrift des Gedichts „DIE ZEIT PICASSOS“ an.⁹³⁹ Als Mitglied der Bekennenden Kirche wusste er selbstverständlich auch, dass in der christlichen Religion die Taube eine Verkörperung des Heiligen Geists bildet. Das Symbolhafte der blauen Taube in Bobrowskis

938 Farner (1956), 255–275.

939 GW I, 225/226.

Gedicht „KALMUS“ wird durch den Umstand betont, dass diese nicht, wie der Adler im gleichnamigen Gedicht,⁹⁴⁰ die Schwingen über dem Wald ausgebreitet hat, sondern – indem Bobrowski den Akkusativ anstelle des Dativs wählt – die Flügel der Taube den Wald zu umfassen und ihn damit zu beschützen scheinen: Die Taube wird gleichsam zum Himmel selbst, der sich über dem Wald wölbt.

Das zerbrochene „[...] Eisen / der Farne“ scheint auf die Historie zu verweisen, mit der diese Landschaft untrennbar verbunden ist. Die Gewaltherrschaft der Ritter des Deutschen Ordens über die Pruzen im Mittelalter hat Bobrowski im Rahmen seines sarmatischen Divans in einer Reihe von Gedichten thematisch aufgegriffen. Gleichzeitig könnte er aber mit der Formulierung auch ganz konkret den im Memelgebiet vorkommenden grob gefiederten Eisenfarn gemeint haben.

Der Begriff „Kalmus“ kommt in insgesamt elf Gedichten Bobrowskis vor und findet sich zudem viermal im 5. Kapitel des Romans „LEVINS MÜHLE“.⁹⁴¹ Es fällt auf, dass er als Motiv bereits im frühen Gedicht „PARWE“⁹⁴² von 1938 erscheint, dessen Titel sich auf einen Fluss in Ostpreußen bezieht. Der Gedichtvers „Lieb weht Kalmus. Heuschreck im Gras.“ verweist zwar auf eine emotionale Verbundenheit des jungen Dichters mit der Kalmuspflanze, ist sonst aber wenig aussagekräftig. Im Gedichtzyklus „GELIEBTES JAHR“, das in russischer Kriegsgefangenschaft entstanden ist, wird der Kalmus erstmals als Pflanze benannt, mit der man an Pfingsten Bilder und Spiegel schmückt.

Mai

Birkenlaub an die Türen. Hinter
Bilder und Spiegel Kalmus. Frischer
Sand auf die weißgescheuerten Dielen.
Überall bin ich
den Weibern heute im Weg.

Abend wird's spät erst. Die Mädchen
singen nicht.
Wenn ich nachts
klopf an die Fenster, wird einzig
die Stallmagd noch wach.⁹⁴³

940 GW I, 79.

941 GW III, 80 und 81.

942 GW II, 12.

943 GW II, 122.

Der Brauch wird auch im Roman „LEVINS MÜHLE“⁹⁴⁴ erwähnt, wobei Bobrowski den charakteristischen und komplexen Geruch der Kalmuspflanze anschaulich analysiert. Dort wird vom Brauch erzählt, schwertförmige Kalmusblätter auf die geschuerten und mit Sand bestreuten Dielen zu schnipseln.

Kalmus, diesen Duft, kann man nicht beschreiben: das riecht nach klarem Wasser, von der Sonne gewärmtem Wasser, das aber keinen Kalkgrund haben darf und auch keinen Moorgrund, so einen hellen, ein bißchen rötlichen Sand, auf den langsam die vom letzten Regen aufgerührten Erdteilchen herabsinken, auch ein faulendes Blättchen und ein Halm, und auf dessen Fläche Käfer laufen, solch ein Wasser jedenfalls. Aber da ist noch eine ganz feine Süße, von weiter her, und dann auch, daruntergelegt, ein wenig Bitteres, von dem man schon gar nicht weiß, wo es herkommt. Aus der Erde, dem Uferboden, in dem der Kalmus wurzelt, in dem er seine weißen, gelben und rosa-farbenen Wurzeln umherschleibt, wird man sagen, aus der Erde am Ufer, wo es eben doch ein bißchen schlammig ist, als ob damit etwas gesagt wäre.

Hinter dem Bild in Habedanks Stube und in Maries Stube hinter dem Spiegel steckt Kalmus, fingerlange Stücke, ein bißchen fleischiger als Schilf, schön grün, am unteren Rand heller, rötlich, weil dicht über der Wurzel abgeschnitten. Und ganz klein geschnipselt ist er auch über den Sand auf den Dielen verstreut. Man kann viel reden, wie gut das riecht, Antonellas gespitztes Näschen sagt es schöner.

Die zweite Versgruppe setzt aus neuer Perspektive mit dem Nomen „Atem“ ein, mit dem Bobrowski auch den Geist mitgemeint haben könnte. Diese These Haufes in den Erläuterungen⁹⁴⁵ wird durch den Umstand gestützt, dass das Gedicht einen Pfingstbrauch zum Thema hat und damit auf das Ausgießen des Heiligen Geists im biblischen Sinne Bezug nehmen dürfte. Das Dach, das der Atem zu finden aufgefordert wird, und das Fenster, durch das er eingehen soll, repräsentieren eine menschliche Behausung als Zielort. Ein Fenster dient dazu, Licht und in geöffnetem Zustand Luft ins Haus zu lassen. Es ist also für den Atem in seinem Doppelsinn jene Wandöffnung, durch die er ins Innere des Hauses gelangen kann. Dort angekommen kondensiert die feuchte, warme Atemluft auf der Glasscheibe des Spiegels. Weder das lyrische Ich, noch

944 GW III, 80/81.

945 GW V, 177.

eine andere Person und auch kein Gegenstand werden also im Spiegel sichtbar, sondern der Atem als ein Zeichen des Lebens. Er lässt die Oberfläche erblinden und betont damit die Ambivalenz des Vorgangs.⁹⁴⁶ In den letzten zwei Gedichtzeilen wandelt sich der Atem zu den schwertförmigen Blättern des Kalmus, die nach dem Brauch hinter dem Spiegel stecken. Gleichzeitig schwingen im Begriff „Schwert“ mythologisch-geschichtliche und christlich-theologische Aspekte mit. Bobrowski verbindet sein lebenslanges Thema der Sehnsucht nach dem Memelgebiet in geheimnisvoller Weise mit Erinnerungen an einen Pfingstbrauch und der Ausgießung des Heiligen Geistes. Der Geruch als eine unverkennbare Eigenschaft der Kalmuspflanze wird im Gedicht nicht thematisiert: Dessen präzise olfaktorische Analyse nimmt der Dichter erst im Roman „LEVINS MÜHLE“ vor.

Nachdem im März 1962 die westdeutsche Ausgabe des Gedichtbands „Schattenland Ströme“ in Stuttgart erschienen war, folgte am 4. Juli jenes Jahres der Vertragsabschluss mit dem Union Verlag in Berlin über den gleichen Band, dessen Auslieferung in der DDR im Mai 1963 erfolgte.⁹⁴⁷ Als Bobrowski das Gedicht „KALMUS“ Ende August 1962 schrieb, beschäftigte ihn also auch die Herausgabe der ostdeutschen Ausgabe seines zweiten Gedichtbandes. Es kann deshalb nicht ausgeschlossen werden, dass der Begriff „Atem“ poetologisch zu verstehen ist und sich das Gedicht auch auf das Sprechen, ja auf die Dichtung selbst bezieht. Diese These hat Martin Zimmermann in seinen Ausführungen über Celans poetologisches Gedicht „Hüttenfenster“ vorgebracht, das aus seiner Sicht mit Bobrowskis Gedicht „KALMUS“ verwandt ist.⁹⁴⁸ Geht man von dieser Prämisse aus, so könnte mit dem weißen Spiegel der Satzspiegel eines Blattes mitgemeint sein, auf dem – gedruckt oder von Hand beschrieben – die Sprache als Text sichtbar wird, die sich dann beim Umblättern lautlos dreht und zu einem Schwert mutiert. Nach Zimmermann wird der Atem

auf sich selbst zurückgeworfen, weil der Spiegel weiß, das heißt blind, ist. Das wegen des Atems angelaufene Spiegelglas bestätigt zwar das Lebendige des Atems, er verunmöglicht aber auch das Funktionieren des Spiegels und damit die Sicht. Der Atem findet also keinen Zuhörer, sondern mutiert selber zum Leser des weißen Spiegels, er steht sozusagen vor einem leeren Blatt. Der Atem bleibt einerseits als Spur auf dem Spiegel und andererseits als grünes Schwert zurück. Dies lässt an den Schritt von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit denken.

946 Sterbenden wurden früher Spiegel vor den Mund gehalten, um zu überprüfen, ob sie noch atmen.

947 GW V, 79.

948 Zimmermann (2009), 83–94.

Da der Atem und mit ihm das Wort den Adressaten nicht erreicht, erinnern die Gedichtzeilen an die letzte Versgruppe des interpunktionslosen und damit die Mündlichkeit betonenden Gedichts „SPRACHE“ aus dem Jahr 1963.⁹⁴⁹

Sprache
 abgehetzt
 mit dem müden Mund
 auf dem endlosen Weg
 zum Hause des Nachbarn

„KALMUS“ entstand nur drei Tage nach dem Tod des durch Schüsse der Volkspolizei schwer verletzten Republikflüchtlings Peter Fechter, dessen langsames und qualvolles Sterben an der Mauer Bobrowski von den Büroräumlichkeiten des Union Verlags aus als Augenzeuge miterlebt hat. Die überaus belastende Erfahrung hat er indessen in dem auf die Natur und das Brauchtum des Memelgebiets bezogenen Gedicht nicht direkt aufgegriffen. Hingegen erscheint es möglich, dass der Vorfall an der Mauer doch einen Einfluss auf das Gedicht „KALMUS“ gehabt haben könnte, indem sich Bobrowski damals der eigenen Ohnmacht bewusst geworden ist, die fortan auch zu einem zentralen Thema seiner Poetologie werden sollte. Die Machtlosigkeit des Dichters, die in Opposition zum Schlagen an die geschlossenen Türen steht, das er einst im Gedicht „GIOTTO“ zu seinem Credo erhoben hat, impliziert auch, dass alles, was er tut und schreibt, nur auf Hoffnung gründet.⁹⁵⁰

5.4.4 Trennende Aspekte der Schwelle

Türen und Tore verweisen in Bobrowskis Lyrik auf Durchgänge, die zu durchschreiten mit einer Veränderung der Lebensbedingungen verbunden sind. In letzter Konsequenz können diese Architekturelemente auch mit dem Tod in Verbindung gebracht werden. Das Tor zur Unterwelt, die Trennung zwischen dem Reich der Lebenden und jenem der Toten kann indessen nur einmal und nur in einer Richtung durchschritten werden. Bezeichnenderweise verbindet Bobrowski dieses eschatologische Thema stets mit einer Schwelle.

Bobrowskis Hoffungen, 1947 aus russischer Kriegsgefangenschaft entlassen zu werden, zerschlugen sich mit dem Aufgebot zur Absolvierung einer mehr-

949 GW I, 177.

950 Das Gedicht „GIOTTO“ (GW II, 167/168) hat Bobrowski 1950 verfasst.

monatigen Antifa-Schulung in Rostow.⁹⁵¹ Er nahm daraufhin an, 1948 nach Hause fahren zu können, doch seine Heimreise verzögerte sich um ein weiteres Jahr. In seiner Verzweiflung schrieb er im Dezember 1948 das an seine Ehefrau Johanna in Berlin gerichtete Gedicht „DER SCHWELLENSTEIN“.⁹⁵² In diesem benennt er zum zweiten Mal in seinem lyrischen Werk eine Schwelle, nachdem er den Begriff bereits im Jahr zuvor im Gedicht „KEINER VERDUNKELTE EUCH“⁹⁵³ in Bezug auf den jugendlichen Pfalzgrafen Philipp verwendet hat.

DER SCHWELLENSTEIN

Mein Herz wiegt schwerer als ein Stein.
Ich tu es vor die Türe dein,
schwer, kühl und fest, für dich allein,
vor deiner Tür ein Schwellenstein.

Dem Nachlassgedicht kommt literarisch betrachtet eine untergeordnete Bedeutung zu, dennoch ist es berührendes Dokument von Bobrowskis damaliger psychischer Befindlichkeit. Die vier Gedichtzeilen drücken die tiefe Trauer und große Verzweiflung eines lyrischen Ich aus, das im übertragenen Sinne einem Du, von dem es getrennt ist, sein schweres Herz vor die Türe legt. Dieses Geschenk vermag indessen den Hauseingang nicht zu überwinden und wird zu einer steinernen Türschwelle. In der Folge hat Bobrowski den Begriff „Schwelle“ in neun weiteren Gedichten verwendet, die alle vom erschwerten oder verunmöglichten Übergang von einem Außen zu einem Innen oder umgekehrt von einem Innen zu einem Außen handeln.

Die Erstveröffentlichung des 1960 verfassten Gedichts „HEIMWEG“⁹⁵⁴ das Bobrowski später in den Gedichtband „Schattenland Ströme“ aufgenommen hat, erfolgte noch im gleichen Jahr in der Stuttgarter Monatszeitschrift „Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken“.⁹⁵⁵

951 Dazu Chronik 27 und GW IV, 317.

952 GW II, 150.

953 GW II, 102.

954 GW I, 142.

955 GW V, 144.

HEIMWEG

Blau.
Die Lüfte.
Der hohe Baum,
den der Reiher umfliegt.
5 Und das Haus,
einst, wo nun der Wald
herabkommt,
klein und weiß
das Haus, und der grüne Schimmer,
10 ein Weidenblatt.

Wind. Er hat mich geführt.
Vor der Schwelle lag ich.
Er hat mich bedeckt. Wohin
sollt ich ihm folgen? Ich hab
15 Flügel nicht. Meine Mütze
abends
warf ich den Vögeln zu.

Dämmerung. Die Fledermäuse
fahren ums Haupt mir. Das Ruder
20 zerbrochen, so werd ich nicht sinken, ich gehe
über den Strom.

Der Titel des Gedichts, das aus drei immer kürzer werdenden Versgruppen besteht, benennt einen Weg und eine Richtung. Ausgangspunkt ist in der ersten Versgruppe eine Kulturlandschaft, in deren Zentrum ein kleines weißes Haus steht und deren Elemente, angefangen vom Blau des Himmels bis hin zum grünen Schimmer eines einzelnen Weidenblatts⁹⁵⁶, stets kleiner werden. Die Abfolge der Aufzählung beschreibt zudem eine Bewegung von oben nach unten.

Haufe stellt in den Erläuterungen fest, dass das kleine weiße Haus an den Hof von Bobrowskis Großeltern Fröhlich in Motzischken erinnere.⁹⁵⁷ Es spricht einiges dafür, dass die erste Versgruppe des Gedichts „HEIMWEG“ als Imagination

956 Die schmalen, lanzettförmigen Blätter der Weiden gehören zu den kleinsten Laubbaumblättern.

957 GWV, 144.

der Memellandschaft zu deuten ist, wo Bobrowski in seiner Gymnasialzeit regelmäßig seine Ferien verbracht hat und mit der ihn lebenslang sehnsuchtsvolle Erinnerungen verbunden haben. Und doch dürfte der Gedichttitel nicht oder nicht ausschließlich als Rückreise des Gymnasiasten von seinem Ferienaufenthalt in Litauen nach Königsberg zu verstehen sein, und auch den allabendlichen Gang auf der über einen Damm führenden Straße, die Motzischken mit Willkischken verbindet, scheint Bobrowski nicht ausschließlich gemeint zu haben.⁹⁵⁸ Haufe sieht mit Blick auf den an den Acheron erinnernden Strom in dem Gedicht eine eschatologische Dimension. Zu erwägen ist zudem, dass Bobrowski diesem Gedicht auch den mit Fragen und Unsicherheiten verbundenen großen Heimweg aus der Kriegsgefangenschaft in ein neues Leben in Berlin zugrunde gelegt haben könnte.⁹⁵⁹

In der zweiten Versgruppe wird ein lyrisches Ich eingeführt, das zwischen Zuversicht und Verunsicherung schwankt. Es ist vom Wind, als es vor der Schwelle lag, bedeckt worden. Der Chiffrencharakter der Schwelle als einem unüberwindbaren Hindernis erinnert an das Gedicht „DER SCHWELLENSTEIN“ und damit an die Zeit der Kriegsgefangenschaft, ja es ist sogar denkbar, dass sich Bobrowski direkt auf dieses Gedicht bezieht. Analog kann der Satz „[...] Er hat mich geführt.“ als ein schützendes Begleiten durch die Kriegsjahre gedeutet werden. Dem Wind als Naturkraft, die dem lyrischen Ich in seinen schweren Lebenssituationen beisteht, kommt eine geradezu göttliche Dimension zu. An dieser Stelle setzt mit der Frage „[...] Wohin/sollt ich ihm folgen? [...]“ eine Verunsicherung ein, denn das lyrische Ich konstatiert, dass es keine Flügel hat. Dennoch ist es in seiner Naturverbundenheit den Vögeln nahe und wirft ihnen abends die Mütze zu. Entblößten Hauptes wird es von Fledermäusen umflogen, die, wie Haufe festhält, im Volksglauben den Tod ankündigen.⁹⁶⁰ Da das Ruder zerbrochen ist, muss sich das lyrische Ich, ohne dass es Einfluss auf die Richtung, in die es treibt, nehmen könnte, dem Strom anvertrauen. Und es erkennt, dass es in dieser Situation durch die Naturkräfte vor dem Untergang bewahrt wird. Bobrowski hat gegenüber Vandenbroeck zu diesem scheinbaren Paradox bemerkt:

958 Bobrowski verbrachte seine Ferien tagsüber in Motzischken bei den Großeltern Fröhlich, sein Schlafquartier hatte er aber bei seiner Tante Agathe Fröhlich in Willkischken.

959 Sollte sich Bobrowski im letzten Vers tatsächlich auch auf ein konkretes Gewässer bezogen haben, so könnte dies nebst der Memel als dem Strom seiner Jugend auch die Oder sein, mit deren Überschreitung er – ohne jegliches Hab und Gut – am 23. Dezember 1949 nach vielen belastenden und entbehrungsreichen Jahren erstmals wieder deutschen Boden betrat.

960 GWV, 144. Haufe kann zudem im Strom, über den das lyrische Ich geht, den antiken Unterweltsfluss Styx erkennen. Wie stark die Todesthematik dem Gedicht innewohnt, bleibt allerdings unklar.

Das ist der bergeversetzende Glaube; man muß den Elementen vertrauen, solange man Hilfsmittel hat, kann man das nicht.⁹⁶¹

Es ist syntaktisch bemerkenswert, dass alle drei Versgruppen mit einem verkürzten, auf ein einziges Wort reduzierten Satz beginnen. Die Farbe Blau könnte für die Erinnerung an die verlassene Heimat in Ostpreußen und das Memelgebiet, der Wind für die Überwindung der Zeit des Kriegs und der Kriegsgefangenschaft und die Dämmerung für die mit Ängsten verbundene, unsichere Zukunft des aus der Kriegsgefangenschaft Heimkehrenden stehen.

Im Gedicht „AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.“⁹⁶² das 1954 entstanden ist, kündigt ein lyrisches Ich an, dass es die Schwelle „überschweigen“ wird. Das „Einst“ in Verbindung mit dem Präsens ist in Bobrowskis Lyrik als Hinweis auf die Zukunft zu verstehen. Dem Sinnzusammenhang kann entnommen werden, dass die Schwelle als Trennlinie zwischen der Welt der Lebenden und derjenigen der Toten steht, die einmal nur und lediglich in eine Richtung überschritten werden kann. Anders als in den Gedichten „DER SCHWELLENSTEIN“ und „HEIMWEG“ ist die Schwelle also nicht unüberwindbar, aber ihre Überschreitung endgültig und unwiderruflich. Indem der jüdische Händler A.S. sie nicht physisch überwindet, sondern „überschweigt“, wird deutlich, dass der Übergang ins Totenreich in einem antiken Verständnis nur als Schatten erfolgen kann.

Im Nachlassgedicht „KASSANDRA“⁹⁶³ aus dem gleichen Jahr tritt, während die mythologische Seherin nach ihren Weissagungen schweigt, ein lyrisches Ich von der Schwelle.

KASSANDRA

Aus gilbenden Gräsern den Strick
in Händen, rottrockenen Ampfer
im Strähnenhaar, sie stand,
sie sagte: Die Schatten gehen
5 auf Wegen, dort ging der Regen,
die Schatten gehen nicht mehr.

961 Zitiert nach GW V, 144.

962 GW II, 245.

963 GW II, 249/250.

Sie schwieg. Die Fliegen umkrochen
das Fensterlicht. Sie sagte:
Du trugst um die Schläfe
10 die Freuden der Wege, der Tage
Flut und sterniger Nächte
echolautendes Schilf.

Sie sprach: So wirst du tragen
die Kette der Ängste, atmen
15 unzähliges Dunkel, bleiben
im Tödlichen, dir um die Schritte
geschlungen Gestrüpp aus Geheul.
Sie schwieg. Ich trat von der Schwelle,
zu füllen die Raufe den Tieren,
20 zu pflücken am Tor die Kamille,
zu schöpfen im Brunnen den Schlaf.

Anlass, einer mythologischen Gestalt der Antike ein Gedicht zu widmen, könnten Gustav Schwabs „Sagen des klassischen Altertums“ geboten haben, die Bobrowski für den Altberliner Verlag von Lucie Groszer bearbeitet hat und die 1955, also ein Jahr, nachdem das Gedicht entstanden ist, erschienen sind.⁹⁶⁴ Gemäß der antiken Legende hatte Apollon Cassandra, der Tochter des trojanischen Königs Priamos, die Gabe als Seherin geschenkt, doch weil sie seine Liebe nicht erwiderte, sollte niemand ihren Prophezeiungen glauben. Vergeblich warnte in der Folge die Priesterin und Tochter des Königs vor dem Untergang Trojas. In Kunst und Literatur ist sie zu allen Zeiten als mythologische Gestalt von großer Tragik dargestellt worden. Nach Haufe soll sich Bobrowskis Gedicht auf Schillers Ballade „Kassandra“ von 1802 beziehen, da nur dort „eine von Schatten aus dem Orkus umringte Cassandra“ vorkomme.⁹⁶⁵

Doch in Bobrowskis Gedicht ist Cassandra keine vornehme Königstochter, die wertvollen Schmuck trägt, sondern ein Bauernmädchen, das einen Strick aus gilbenden Gräsern in der Hand hält und sich Rotampfer ins strähnige Haar geknüpft hat. Sie wohnt nicht in einem prunkvollen Palast, sondern in einem einfachen Haus, wo um das Fensterlicht ihrer Kammer Fliegen kriechen. Cassandra spricht im Gedicht dreimal je einen Satz, wobei sie ihre Aussagen, die auf die drei Versgruppen verteilt sind, in direkter Rede macht und sich dabei

964 Sie sind unter dem Titel „Die Sagen von Troja und von der Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus“ erschienen.

965 GW V, 342.

an ein Du wendet. Dazwischen schweigt sie zweimal. Nur die dritte Aussage im Futur ist eine eigentliche Prophezeiung, die ersten beiden sind Feststellungen im Präsens resp. im Präteritum.

Wenn Cassandra in der ersten Versgruppe von Schatten spricht, die auf Wegen gehen, aber sich dort nach dem Niedergang eines Regens nicht mehr befinden, so bleibt es unklar, ob sich dieser dunkle Satz auf die griechische Mythologie und deren Jenseitsvorstellungen bezieht oder ob er bereits als Analogie gegenwärtiger Geschehnisse zu deuten ist. Am Anfang der zweiten Versgruppe steht zunächst das Schweigen der Seherin, die dann zu einem Du über dessen Vergangenheit zu sprechen beginnt. Sie entwirft aus Bildern, die an die Memellandschaft erinnern, einen naturbezogenen Kosmos, den, wie sie sagt, das lyrische Ich um die Schläfe getragen habe. Ohne dazwischen zu schweigen, schließt sie in der dritten Versgruppe mit einem Satz im Futur, der eigentlichen Prophezeiung, ihre Aussage ab: Alles Positive des zweiten Satzes wird sich in einer durch das Grauen kriegerischer Ereignisse beherrschten Zukunft ins Negative wandeln. Das lyrische Ich ist von diesem angekündigten Geschehen in zentraler Weise betroffen, was durch die Kette, die es tragen wird, betont wird.

Während Cassandra abermals schweigt, tritt das lyrische Ich von der Schwelle. Es hat sich also, und das wird erst in diesem Augenblick deutlich, nicht im gleichen Raum wie die Seherin aufgehalten, sondern stand ihr die ganze Zeit im Türrahmen gegenüber. Obschon dies vielleicht möglich gewesen wäre, hat es dabei die Schwelle nicht überschritten. Am Ende des Gedichts geht es hinaus, um den täglichen Tätigkeiten auf dem Hof nachzugehen. Aus dem Verhalten des lyrischen Ich kann geschlossen werden, dass dieses der Prophezeiung keinen Glauben schenkt oder nicht gewillt ist, dies zu tun. Stattdessen füttert es die Tiere, pflückt Kamille und schöpft im Brunnen Schlaf. Die drei Handlungen widerspiegeln unterschiedliche Abwehrmechanismen gegen die geweissagte Bedrohung, die im Rückzug zu den arglosen Tieren, dem Pflücken einer Heilpflanze und letztlich dem Vergessen bestehen.

Im lyrischen Ich kann unschwer der Autor des Gedichts erkannt werden, der in seiner Jugend im Memelgebiet während seinen Ferien alljährlich eine unbeschwertere Zeit erlebt hat. Er kannte Wege und Straßen zwischen den Juradörfern und dem Strom von seinen Erkundungen her, die er zu Fuß, reitend oder mit dem Pferdegespann unternommen hat. Im Gedichtzyklus „GELIEBTES JAHR“⁹⁶⁶ erzählt ein lyrisches Ich sowohl von einer Fahrt im Pferdegespann im Monat Juni mit den beiden braven „Bäschen“, von denen der Vetter entgegen der Sitte ei-

966 GW II, 119–128.

nes gerne geküsst hätte und es vielleicht auch getan hat, als auch von einem herbstlichen Ausritt auf dem (großelterlichen) Pferd Roland im Monat Oktober.

Komm, Roland, Freund!
Auf deinem Rücken flieg ich
die Felder ab,
den Wiesenweg. Hier stand
das Korn.
So reich
war dieser Sommer an Ernten und
an Küssen!

Diese im Gedichtzyklus „GELIEBTES JAHR“ verklärte Welt ist es, die Cassandra mit ihrem zweiten Satz meint.

Schwierig hingegen ist die Deutung Kassandras selbst, die nur zum Teil die Züge der antiken Seherin trägt. Die direkt auf Bobrowskis Vita zielende Weissagung, der florale Schmuck in ihrem Haar und die Fliegen, die auf einen landwirtschaftlichen Betrieb verweisen, lassen einen Zusammenhang mit Ostpreußen und Litauen vermuten. Cassandra steht in einer Kammer, die an die bescheidene Wohnsituation auf dem Hof von Bobrowskis Großeltern in Motzischken erinnert. Ihre Naturbezogenheit weist zudem auch auf Laima, die in den Dainos oder Dainas⁹⁶⁷ vielbesungene Personifizierung des Schicksals, in deren Hand Glück und Unglück in gleichem Maße liegen.

5.5 Türme

5.5.1 Statistische Aspekte

Türme finden sich in 52 Gedichten Bobrowskis 62-mal, wobei der Begriff etwas häufiger im Plural als im Singular auftritt. In den drei Gedichtbänden „Sarmatische Zeit“, „Schattenland Ströme“ und „Wetterzeichen“ ist in 18 Gedichten von Türmen die Rede, was einem Anteil von 10% entspricht. Das Diminutiv „Türmchen“ kommt lediglich in den drei zwischen 1947 und 1955 entstandenen Nachlassgedichten „BACKSTEINGOTIK, Dachreiter“⁹⁶⁸, „MARIENKIRCHE IN DANZIG“⁹⁶⁹ und „AN ULLA WINBLAD“⁹⁷⁰ vor.

967 Kurze, traditionelle Gesänge und Gedichte in Litauen und Lettland.

968 GW II, 108.

969 GW II, 187.

970 GW II, 279.

Ein erstes Mal verwendet Bobrowski dieses Nomen im frühen Gedicht „FLUSSFAHRT“⁹⁷¹, das er 1935 / 1936 geschrieben hat, letztmals wird 1964 im Gedicht „UNDINE“⁹⁷², das im Rahmen der Xenien entstanden ist und in dem Bobrowski auf die österreichische Schriftstellerin Ingeborg Bachmann Bezug nimmt, ein Turm benannt. 19-mal und damit auffallend häufig hat sich Bobrowski in den zwischen 1959 und 1961 entstandenen Gedichten mit Türmen beschäftigt, danach kommt der Begriff im lyrischen Werk nur noch dreimal vor. Türme können sich in Bobrowskis Gedichten sowohl auf Sakral- als auch auf Profanbauten beziehen. Oftmals ist allerdings nicht eindeutig zu entscheiden, ob mit dem Nomen „Turm“ ein Kirchturm oder der Turm einer Befestigungsanlage gemeint ist. Eher selten ist der Turm Teil eines zusammengesetzten Wortes: Im Gedicht „J. R. M. LENZ“⁹⁷³ ist vom „Petriturm“ in der Stadt Riga die Rede, ein Kreis des goldenen „Turmdaches“, mit dem die zentrale Kuppel der Sophienkathedrale gemeint ist, wird im Gedicht „NOWGOROD 1941, Krem“⁹⁷⁴ benannt, im Gedicht „DER MALER KESSLER“⁹⁷⁵ wird auf den „Rathausturm“ der Stadt Tilsit Bezug genommen, mit und als „Turmgebirge“ schließlich bezeichnet Bobrowski im Gedicht „MARIENKIRCHE IN DANZIG“⁹⁷⁶ den hoch aufragenden Glockenturm des gewaltigen Sakralbaus. In allen vier Fällen ist der entsprechende Turm eindeutig identifizierbar. In anderen Gedichten hingegen scheint dies nur schwerlich möglich zu sein: Im Gedicht „ROSA LUXEMBURG“ ist von Türmen die Rede, an denen die Lerche, wie die Mitbegründerin der kommunistischen Partei Deutschlands von Bobrowski bezeichnet wird, vorbeifliegt. In dieser Formulierung bleibt es offen, ob Türme der südpolnischen Geburtsstadt Zamość, der Stadt Warschau, wo die Familie ab 1873 wohnte, oder der Stadt Zürich, wo Rosa Luxemburg zwischen 1889 und 1897 studiert hat, gemeint sein könnten. Dass der Begriff als Chiffre für die Inhaftierung der Revolutionärin in Berlin stehen könnte, ist wenig wahrscheinlich, weil Türme bei Bobrowski diese Bedeutung sonst nicht annehmen.

5.5.2 Motivische Entwicklung

In den im Krieg entstandenen Gedichten über Städte, Dörfer und Kirchen, aber auch in jenen, die Bobrowski erst nach der Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft zu dieser Thematik verfasst hat, wird eine Reihe von Türmen benannt,

971 GW II, 10.
 972 GW I, 210.
 973 GW I, 190.
 974 GW II, 50.
 975 GW II, 134.
 976 GW II, 187.

deren Vertikalität – selbst da noch, wo sie beschädigt sind – in Opposition zum übrigen zertretenen Gebäudebestand steht, der in seiner tiefgreifenden Zerstörung, in seinem ruinösen Zustand, eingestürzt und zu Schutt geworden, die Horizontale betont. Deutlich wird dies in der Ode „Abend“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1943“⁹⁷⁷.

Zerstörten Treppen gleichend das Ufer geht,
ein Trümmerfeld von Häusern, aufleuchtend weiß
und rötlich, stumm hinab. Ein Turm. Dort
grünlich ein Stück noch von Kirchendächern.

Die über die physische Erscheinung der Türme hinausgehende symbolische Bedeutung wandelt sich allerdings im Lauf der Jahre. In den frühen Kriegsgedichten, die 1941 entstanden sind, kommt dem Turm, namentlich dem sakralen Glockenturm in seiner Vertikalität zunächst eine Zeugnisfunktion zu. Inmitten der Zerstörung verweist er in seinem Aufreichtstehen auf eine Zeit, als der Baubestand noch intakt war. Das in seiner Vielstimmigkeit und dem Reichtum der Obertöne verstummte Glockengeläute deutet dabei auf einstiges Leben.⁹⁷⁸ In der Ode „Krem!“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1941“ heißt es: „Die schweigen lang, die Glocken, schon.“

Und auch in der Ode „DER ILMENSEE“ von 1941 wird das verstummte Glockengeläute zum Ausdruck der Zerstörung einer Kirche, deren Turm nur mehr von Vögeln bewohnt wird.

Dann rief der Mond wie früher Geläute war
von Glocken abends, aber es schwieg vor Tod
der weiße Kirchenbau. Geborsten
ragte der Turm und der Vögel Wohnstatt.

Und schließlich wird in der Ode „Krem!“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1941“⁹⁷⁹ das einstige Glockengeläute in Beziehung mit dem Kanonendonner der Kriegshandlungen gebracht.

[...] Erz'ner Ruf
dröhnt drüben her vom anderen Ufer. [...]

977 GW I, 223.

978 Degen (2004), 376, verweist auf die „Seit-Wann-Frage“, die dem Glockengeläute innewohnt.

979 GW II, 50.

Während der Turm einer Kirche durch seine Vertikalität weithin sichtbar ist, kann das Geläute seiner Glocken ebenso weit gehört werden: Bei der Wahrnehmung eines Glockenturms werden also beide Fernsinne angesprochen.

Das Verstummen des Glockengeläutes in Bobrowskis frühen Kriegsgedichten ist Ausdruck der Zerstörung, des Grauens und des Todes. Dabei stehen die schweigenden Stimmen der Glocken ebenso für die durch den Krieg bedrohten sakralen und profanen Kulturdenkmäler als auch für die leidende Bevölkerung. Und stets schwingt auch die Erinnerung an eine Zeit vor dem Krieg mit, als diese Bauten noch intakt waren und die Menschen in Frieden lebten. Die Abwesenheit des Glockenklangs erfährt in den weiß getünchten Kirchtürmen, die sich aus den Ruinen der Städte und Dörfer erheben, ein sichtbares Pendant. Auch sie zeugen vom Untergang gebauter Strukturen und dem Sterben der Menschen.

Wohl unter dem erschütternden Eindruck Bobrowskis von der Zerstörung des Kremls von Nowgorod wandelt sich der symbolische Gehalt der Türme ein erstes Mal in den Oden von 1943. Noch immer zeugt der Turm – quasi als Überlebender – vom Akt der Zerstörung selbst.

Im Windlosen aber, im Durchlug da
steht, einer Kerze gleichend, in schmalem Weiß
ein Kirchenbau. Der hebt die Kuppel
stumm wie ein Trost, den die Trän' verschattet.⁹⁸⁰

Zwar ist es in diesen Versen der gesamte Kirchenbau, der die eigene Kuppel wie ein Trost emporhebt, doch wird aus dem Vergleich mit der Kerze deutlich, dass der Turm die Dominante der äußeren Erscheinung des Sakralbaus bildet. Im Verweis auf die Kerze, aber auch im Gestus des Emporhebens der Kuppel wird ein religiöser Aspekt deutlich: Angesichts der eigenen Verunsicherung als Soldat der Besatzungsarmee sucht Bobrowski nach einem Trost, nach einer theologischen Auflösung, einer Überwindung von Tod und der Zerstörung im Sinne der christlichen Heilslehre. Dieses Hochhalten eines architektonischen Bauteils wird auch in der Ode „Krem!“ im Odenzyklus „NOWGOROD 1943“ thematisiert und dort als Ausdruck der Unsterblichkeit interpretiert.

Doch wer die tausend Tode wie du empfing
und nicht in Klag auftönt aus geborstnem Mund,
der kann nicht sterblich sein, der hält noch
in einem Mauerstück hoch das Große.

980 GW II, 56.

Noch deutlicher wird auf die Hilfe des Göttlichen, durch die allein eine Errettung möglich ist, in der Ode „Anruf“ des Odenzyklus „NOWGOROD 1943“ verwiesen.

 Noch stehen Türme, die ihrer Kuppeln Last,
 zerbrochenen Kronen gleich, aus der Trümmer Leid
 aufheben, doch es fügt der Himmel
 nur das zertretene Bild zusammen.

Auch in diesen Versen ist das Emporheben ein zentraler Gedanke, der an die Stelle des Verstummens der Glocken getreten ist. Noch aber ist das Gedenken nicht Teil der Zeugenschaft der Türme. Mit dieser symbolischen Bedeutung werden sie erst in jenen Gedichten aufgeladen, die nach der Entlassung aus der Kriegsgefangenschaft entstanden sind.

Im Gedicht „GUINES SEPT. 1940“⁹⁸¹ das Bobrowski 1953/1954 auf der Basis eines Gedichts aus dem zweiten Kriegsjahr geschrieben hat, wird ein Uhrturm zu einem Zeichen des Gedenkens und erhält dabei einen symbolischen Wert. Explizit wird er als Mal bezeichnet und ist nur durch Ortskenntnisse überhaupt identifizierbar. Seine Gedenkfunktion gilt der im September 1940 einjährigen Dauer des Krieges und der Verstörung und inneren Erschütterung eines auf der Motte Stehenden angesichts der Unabsehbarkeit eines Endes der Kriegshandlungen. Und auch im Gedicht „DER ILMENSEE 1941“ von 1959 übernimmt der Turm die Funktion einer Metapher des Gedenkens, indem er durch den Vergleich mit einem Toten eine Personifizierung erfährt.

Türme sind in Bobrowskis Lyrik zum Zweiten Weltkrieg stets an konkrete Erinnerungen geknüpft. Allerdings verzichtet der Dichter auf die Nennung von Einzelheiten dieser Bauwerke und die Umstände, unter denen er ihnen begegnet ist, wodurch er ihre metaphorische Bedeutung betont.

5.6 Brunnen

5.6.1 Statistische Aspekte

Bobrowski benennt in insgesamt 25 Gedichten 31-mal einen Brunnen, wobei der Begriff häufig in zusammengesetzten Wörtern als „Brunnenkühle“⁹⁸²

981 GW II, 235.

982 DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA, GW I, 19.

„Brunnenholz“⁹⁸³, „Brunnenrauch“⁹⁸⁴, „Brunnengewässer“⁹⁸⁵, „Brunnenbaum“⁹⁸⁶, „Brunnenstein“⁹⁸⁷, „Brunnengott“⁹⁸⁸, „Brunnenarme“⁹⁸⁹, „Brunnengrund“⁹⁹⁰ oder „Brunnenlied“⁹⁹¹ vorkommt. Im Gedicht „ZEIT DER ERWARTUNG“⁹⁹² ist zudem von einem „Ziehbrunnen“ die Rede.

Ein Brunnen findet sich erstmals im Gedicht „WÜRZBURG / ABENDS“⁹⁹³ von 1936, ein letztes Mal verwendet Bobrowski dieses Nomen 1962 im Gedicht „DAS DORF TOLMINGKEHMEN“⁹⁹⁴. Dann kommt es in seiner Lyrik bemerkenswerter Weise nicht mehr vor. Der Begriff „Brunnen“ ist zwar auch in beiden Romanen mehrfach anzutreffen, erscheint aber kein einziges Mal in den Erzählungen.

5.6.2 Zieh- und Laufbrunnen

Unter dem Begriff „Brunnen“ versteht Bobrowski in der Regel einen Ziehbrunnen, dessen Schacht mit Holzbrettern ausgekleidet ist, damit kein Sand nachrutscht, und aus dem mithilfe eines Brunnenbaums Wasser geschöpft werden kann. Nur in wenigen Fällen bezieht er sich auf einen Laufbrunnen, also einen Stadtbrunnen mit steinernem Trog, dessen Speisung über eine Wasserleitung erfolgt.⁹⁹⁵ Ziehbrunnen bilden mit ihren markanten, himmelwärts ragenden Brunnenbäumen einen prägenden Bestandteil östlicher Kulturlandschaften. Besonders deutlich wird dies in der zweiten und dritten Strophe der in Kriegsgefangenschaft entstandenen Ode „HAFF UND SEE“⁹⁹⁶.

Wo der helle Sand sich mit Weidenbüschen
in die Wiesen zögernd verdehnt, in einen
Feldweg wie ein Rinnsal in Schilf und Kräutern
langhin versickert,

983 DER LITAUISCHE BRUNNEN, GW I, 24.

984 DIE MEMEL, GW I, 67.

985 WINTERLICHT, GW I, 71.

986 DORFMUSIK, GW I, 141 und AUF EINEN BRUNNEN, GW I, 151.

987 KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, 1. *Quasi una fantasia*, GW II, 141.

988 BRUNNENGOTT, GW II, 166.

989 HAFF UND SEE, GW II, 217.

990 SCHLUMMERLIED, GW II, 218.

991 DIE MEMEL, GW II, 255.

992 GW II, 247.

993 GW II, 10.

994 GW I, 165.

995 In einzelnen Gedichten ist es nicht möglich, den Typus mit Sicherheit zu bestimmen.

996 GW II, 217.

hebt das Dorf mit strohenen Dächern, steilen
Brunnenarmen, bunt überfüllten Gärten
an und Fliederbüschen. Doch steigen Felder
mählich dahinter.

Brunnenbäume können auch eine bedrohliche Komponente beinhalten. So sitzt auf dem ästelosen Brunnenbaum im Gedicht „DORFMUSIK“⁹⁹⁷ eine Krähe als Symbol des Todes.

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

In Bobrowskis Gedichten verbinden die von Menschenhand gegrabenen und befestigten Schächte der Ziehbrunnen Natur und Architektur, Vertikale und Horizontale, Licht und Dunkel, Wärme und Kühle. Die Brunnen bilden das Zentrum der Höfe und sind damit auch Orte menschlichen Zusammentreffens. So unternimmt ein lyrisches Ich im genrehaften, 1948 in Kriegsgefangenschaft geschriebenen Gedichtzyklus „GELIEBTES JAHR, Juli“⁹⁹⁸ den vergeblichen Versuch, eine Magd, die sich über einen Brunnen beugt, zu einem Schäferstündchen zu überreden.

Ich frag' die Magd,
die sich über den Brunnen bückt
und mit braunen Armen
den Eimer heraufholt:
Sag', heute Nacht?
Aber sie setzt den Eimer
hart vor die Füße mir,
daß das Wasser über den Rand springt
und lacht.

997 GW I, 141.

998 GW II, 123.

5.6.3 Der Brunnen und der Strom

Bobrowskis zweiter Gedichtband sollte gemäß dem Vertrag vom 17. Juli 1961 mit der Deutschen Verlags-Anstalt Stuttgart „Der Brunnen und der Strom“ heißen. Wenige Monate später empfand der Autor diesen Titel allerdings als „ein bißchen verdächtig, von wegen Allegorie“, wie er am 3. November 1961 dem Lektor Felix Berner mitteilte. Keine drei Wochen später, am 20. November 1961 schlug er den Titel „Schattenland Ströme“ vor und hielt zu dieser Änderung fest:

Die beiden Vokabeln, so einfach nebeneinandergestellt, müßten (hoff ich), Assoziationen erwecken, die auf eine Art magischer Figur hinauslaufen. Und darauf käm es an.⁹⁹⁹

Folgerichtig änderte Bobrowski in den Umbruchkorrekturen am 8. Dezember 1961 den Titel und verfasste am 13. April 1962 letztmals ein Gedicht, in dem das Nomen „Brunnen“ vorkommt.¹⁰⁰⁰ Es scheint, dass die Auseinandersetzung mit dem ursprünglichen Titel des Gedichtbands letztlich zur Folge hatte, dass Bobrowski in seinem lyrischen Werk den Begriff „Brunnen“ fortan nicht mehr verwendete. Die Überlegungen, die zur Titeländerung geführt haben, sind poetologischen Ursprungs: Der Dichter verwahrt sich gegen eine allegorische Auslegung des Titels und hofft stattdessen, dass er Assoziationen erweckt. Diese Zielsetzung gilt zweifellos nicht nur für die Überschrift des Bandes, sondern auch für seinen Inhalt und letztlich für das dichterische Werk Bobrowskis ganz generell. In ähnlicher Weise hat er sich zu seinem Gedicht „SPRACHE“¹⁰⁰¹ geäußert. In einem Briefwechsel mit Manfred Seidler spricht er sich am 1. April 1965 entschieden gegen eine metaphorische Auslegung der ersten beiden Versgruppen des Gedichts aus:

Hab Dank [...] besonders auch für deine Verteidigung gegen die Metaphernreiter. Es war mir nicht so klar, wie du es ausgedrückt hast, aber gerade so hab ich es gemeint. Sonst hätte das Gedicht ja nicht viel Sinn.¹⁰⁰²

Anders als Allegorien und Metaphern lässt Bobrowski hingegen Assoziationen für das Verständnis seiner Gedichte gelten, mehr noch, er hält sie für deren Interpretation und das Erkennen der übergeordneten magischen Figur – und

999 Zitiert nach GW V, 79.

1000 Es handelt sich um das Gedicht „DAS DORF TOLMINGKEHMEN“, GW I, 165.

1001 GW I, 177.

1002 Zitiert nach GW V, 183.

damit der paradigmatischen Aspekte seiner Gedichtthemen – für unabdingbar.

Das gleichnamige Gedicht „DER BRUNNEN UND DER STROM“¹⁰⁰³ ist nur in einem Korrekturbogenexemplar von „Schattenland Ströme“ erhalten, Bobrowski hat es nach der Änderung des Titels aus dem Gedichtband herausgenommen.¹⁰⁰⁴ Das überlieferte Entstehungsdatum vom 13. Mai 1961 bezieht sich auf das im Nachlassband „Wetterzeichen“ veröffentlichte Gedicht „AUF EINEN BRUNNEN“, das Bobrowski im Hinblick auf die Aufnahme in seinen zweiten Gedichtband ganz wesentlich überarbeitet hat.

DER BRUNNEN UND DER STROM

Vergiß: der Brunnen

– dort sind die Bäume, die Wiese raucht,
Erlenschwärze, der Brunnen, das Balkengeviert
birst, es ist grün, das Wasser
5 sinkt, bald schöpfst du den Sand.
Das Moos wird verdorren.

Hör: der Strom, gekommen

über die Reuse der Wälder,
Wind fährt, im Sand die Quellen
10 ertrunken, Stimmen, das Dunkel,
die Wirbel, der Strom kommt, es kommen
die Flößer, der Schwarzbart
hebt die Hand aus dem Kaftan.
Nun weist er den Weg.

15 Du vergiß: der Brunnen

grün, gesunken, Sand
stürzt auf den Sand, der Strom
aber erwachte, die Feuer
gingen mit ihm, du warst
20 draußen, ein Flößerlied,
du hinab mit den Wassern,
laut, so gedenkst du des Stroms,
so: gebeugt auf den Brunnen.

1003 GW II, 341.

1004 Dazu GW V, 390/391.

Es ist das einzige Gedicht in Bobrowskis lyrischem Œuvre, in dem der Begriff „Brunnen“ fünfmal vorkommt. Die erste und kürzeste der drei Versgruppen hat einen traditionellen Ziehbrunnen, eingebettet in eine östliche Landschaft, zum Thema, dessen Balkengeviert einbricht, der vertrocknet und aus dem ein lyrisches Du bald nur noch Sand schöpft. Dieses wird im ersten Vers aufgefordert, all das zu vergessen. Indem die dem Imperativ nachfolgenden Verse im Tempus des Präsens und des Futurs gehalten sind, betrifft das Vergessen nicht die Vergangenheit, sondern offenbar ein Objekt, das noch Bestand hat, auch wenn ein Zerfall sich bereits ankündigt.

Die zweite Versgruppe, mit acht Versen um zwei Zeilen länger als die erste, bezieht sich auf einen Strom als zentrales und magisches Motiv, sie hebt an mit dem Imperativ „Hör“ und richtet sich an das gleiche lyrische Du wie die erste. Allein die vierzehn Nomen in diesem Zeilenblock – Strom, Reuse, Wälder, Wind, Sand, Quellen, Stimmen, Dunkel, Wirbel, Strom, Flößer, Schwarzbart, Kaftan, Weg – evozieren eine Reihe von Bildern einer östlichen Stromlandschaft und ihrer Bewohner. In dieser Versgruppe erscheint das Nomen Brunnen nicht mehr, dafür benennt Bobrowski zweimal einen Strom.

Neben den Flößern verweist der Dichter mit dem Schwarzbart im Kaftan auf einen traditionell gekleideten Juden, der diesen mit seiner Hand den Weg weist.¹⁰⁰⁵ Das Kleidungsstück kommt auch im Gedicht „DIE SPUR IM SAND“¹⁰⁰⁶ vor, wo der alte Jude Aaron einen „verschossenen Kaftan“ anhat, ferner in der Erzählung „DER TÄNZER MALIGE“¹⁰⁰⁷ wo „ein Haufen Juden, schwarze Kaftane, Bärte, schwarze Hüte“, sich eine schwere Kabeltrommel aufzuladen versucht. Im 8. Kapitel des Romans „LEVINS MÜHLE“ hingegen zählt Moses Deutsch, der, wie betont wird, „keineswegs“ einen Kaftan, sondern einen hellen Anzug trägt, als Geschäftsmann zu den assimilierten Juden.¹⁰⁰⁸

Auch die letzte und mit neun Zeilen längste Versgruppe wird mit einem Imperativ eingeleitet, wobei erstmals ein Du direkt angesprochen wird. Der Akt des Vergessens der ersten Versgruppe wird dabei wieder aufgenommen. Im Sinne einer Synthese erscheinen nun die Nomen „Brunnen“ und „Strom“ je zweimal, wobei das Vergessen des alten, zerfallenen Brunnens und das Gedenken des Stroms in den letzten Gedichtzeilen miteinander verwoben werden. Mit dem Einstürzen des Brunnens geht das Erwachen des Stroms einher, wobei an dieser Stelle das Gedicht ins Präteritum wechselt. Und indem sich

1005 Fast die gleiche Formulierung, allerdings im Präteritum und nicht im Präsens (Der Schwarzbart/hob die Hand aus dem Kaftan), findet sich im Gedicht „AUF EINEN BRUNNEN“, GW I, 151. Dort allerdings wird die Geste nicht eindeutig als Weisen des Wegs interpretiert, vielmehr endet die Versgruppe mit dem Satz: „Die Flößer zogen voraus.“

1006 GW I, 28.

1007 GW IV, 167, Zeile 29.

1008 GW III, 116, Zeile 4–5.

das lyrische Ich – nun wieder im Präsens – über den Brunnen, wörtlich: auf den Brunnen beugt, gedenkt es des Stroms.

Das Gedicht thematisiert also den Verlust der ostpreußischen Heimat mit den verlassenen Dörfern entlang der Memel und am Mündungsfluss Jura. Der Brunnen als ein für diese Dörfer charakteristisches, von Menschenhand gebautes Element ist nun dem Untergang geweiht, während der von Bobrowski lebenslang geliebte Strom, und damit das Herz dieser Landschaft, bestehen bleibt und die Erinnerung an das Verlorene wachhält.

6 Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

Architektonische Motive nehmen in Johannes Bobrowskis Gedichten breiten Raum ein. Bislang fehlte eine umfassende Konkordanz der entsprechenden, auf Siedlungsstrukturen, Einzelbauten und Bauteile bezogenen Vokabeln, die es ermöglicht hätte, Schlüsse zur Anwendung und zum Chiffrencharakter dieser Begriffe zu ziehen. Die Analyse des Vorkommens von 74 Nomen aus dem Bereich der Architektur in Bobrowskis lyrischem Werk soll im Folgenden diesem langjährigen Desiderat entsprechen. Erfasst worden sind einerseits Begriffe, die auf unterschiedliche Siedlungsformen und damit auf einen essentiellen Bestandteil von Kulturlandschaften Bezug nehmen. Die Konkordanz umfasst aber auch Nomen, welche profane Einzelbauten bezeichnen und deren Struktur und Gestaltung umschreiben. Schließlich sind jene Begriffe analysiert worden, die sich auf öffentliche und private Außenräume, also Parkanlagen, Gärten und Plätze, beziehen.

Die erfassten Nomen sind für die Konkordanz in ihren Grundformen, also im Nominativ und im Singular aufgelistet worden. Die konkrete Flexion geht aber aus den Zitaten der entsprechenden Gedichtverse hervor. Zusammengesetzte Wörter sind aufgetrennt worden, so dass ein Begriff wie „Türschwelle“ sowohl unter „Tür“ als auch unter „Schwelle“ erscheint. Als Verweise auf die Ausgabe des Gesamtwerks I–IV wurden die Siglen GW I, GW II, GW III und GW IV verwendet. Die hier wiedergegebene Datierung im Anschluss an die Gedichttitel stützt sich auf die Erläuterungen im Gesamtwerk (GW V) ab. Der entsprechende Vers, in dem das untersuchte Wort vorkommt, ermöglicht nicht immer das Erfassen des konkreten Sinnzusammenhangs, da im Interesse der Übersichtlichkeit und Auffindbarkeit nicht der gesamte Satz, der sich mitunter über mehrere Verse erstreckt, wiedergegeben wird. Untersucht worden sind sämtliche

Gedichte Bobrowskis, auch die Xenien, nicht aber die Nachdichtungen. Nicht berücksichtigt wurden zudem alle Eigennamen: Insbesondere in Städtenamen kommt der Begriff „Burg“ häufig vor. Bei jedem Begriff finden sich im Anschluss an die Auflistung der Gedichtstellen, in denen er vorkommt, auch Hinweise auf dessen Verwendung in den Romanen und Erzählungen. Bei den Angaben zu den Zeilen wurden dort allfällige Titelüberschriften und Leerzeilen nicht mitgezählt.

6.1 Altar

GW II, 136, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„Fremdes ums Haupt ihm, Geheimnis. Der Stein, wo du saßest, zum Altar“

GW II, 270, DER ROMBINUS (I) (1954/1955):

„Altar, Litauens Schicksal“

Der Begriff kommt viermal im Roman „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁰⁹ und einmal in der Erzählung „VON NACHGELASSENEN POESIEN“¹⁰¹⁰ vor.

6.2 Balken

GW I, 63, WIEDERKEHR (1960):

„unter der Balkenwand,“

GW I, 110, PETR BEZRUC (1961):

„Balken kam ich“

GW I, 122, IKONE (1960):

„kommen das Meer mit Balken,“

GW I, 126, AUFENTHALT (1961):

„Tolstoi, alt, an den Balken“

1009 GW III, 15, Z. 14; GW III, 16, Z. 5 und 16; GW III 218, Z.30.

1010 GW IV, 20, Z. 18.

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):
„um Schneedach und Balkenwand.“

GW I, 140, HOLZHAUS (1957):
„Balken und Bretter umsaust“

GW I, 151, AUF EINEN BRUNNEN (1961):
„Balkengeviert, du sankst“

GW I, 199, KOLNOER TANZ (1963):
„pfeift an den Balken hinauf,“

GW II, 314, TRAKL (I) (1958):
„Der braune Balken. Totenuhren“

GW II, 341, DER BRUNNEN UND DER STROM (1961):
„Erlenschwärze, der Brunnen, das Balkengeviert“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):
„mit Brettern, Balken,“

GW II, 349, TRAKL (II) (1964):
„Der braune Balken.“

GW II, 351, DIE SOKAITER FÄHRE (1964):
„vier Kerben im Geländerbalken –“

Der Begriff kommt mehrfach in beiden Romanen¹⁰¹¹ und in den Erzählungen „JUNGER HERR AM FENSTER“,¹⁰¹² „BETRACHTUNG EINES BILDES“,¹⁰¹³ „DER SOLDAT AN DER BIRKE“¹⁰¹⁴ und „BERICHT ÜBER TRÄUME“¹⁰¹⁵ vor.

1011 GW III, 72, Z. 10 und 14; GW III, 84, Z. 14; GW III, 101, Z. 1; GW III, 120, Z. 22; GW III, 131, Z. 24; GW III, 157, Z. 14 und 17; GW III, 198, Z. 9; GW III, 207, Z. 8; GW III, 241, Z. 30; GW III, 257, Z. 31; GW III, 259, Z. 28; GW III, 291, Z. 17; GW III, 311, Z. 2/3; GW III, 315, Z. 20.

1012 GW IV, 75, Z. 18.

1013 GW IV, 151, Z. 26/27.

1014 GW IV, 191, Z. 2.

1015 GW IV, 240, Z. 9.

6.3 Balustrade

GW II, 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):
„die Balustraden in der Lehnung“

GW II, 139, KASKADE (1948):
„die Balustraden alle“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen nicht vor.

6.4 Bau

GW II, 28, ORDENSKIRCHE / TILSIT (undatiert, um 1942):
„Der altersgraue Bau am breiten Fluß“

GW II, 48, DER ILMENSEE (1941):
„der weiße Kirchenbau. Geborsten“

GW II, 53, NOWGOROD 1943, *KremI* (1943):
„der Kirchenbau dem niederen Flusse nach“

GW II, 56, SCHMANY, 4 (1943):
„ein Kirchenbau. Der hebt die Kuppel“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):
„der Kirchenbau, ergraut längst und gestillt.“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):
„erwuchs der Bau schon mit den ersten Wänden,“

GW II, 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):
„weit offenen Flügeln hin der Bau, so“

GW II, 168, GIOTTO (1950):
„bereit dem Bau, gehalten stumm – – Hier brechen“

GW II, 244, <AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.>, III (1954):
„mächtiges Bauwerk“

Der Begriff im Sinne von Gebäude erscheint nur in den Nachlassgedichten bis 1954. Er fehlt also vollständig in GW I, GW III, und GW IV.

6.5 Bogen

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):

„Stein, Gemäuer, der Bogen,“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):

„wenn Gesang im ertönenden Bogen“

GW I, 188, BARLACH IN GÜSTROW (1963):

„den vielfachen Bogen“

„Dort der Bogen.“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943):

„die schwere Last der Erd, und kein Bogen wölbt,“

GW II, 11, HEIDELBERG / ABENDS (1936):

„Schöner Brücke reine Bogen.“

GW II, 40, WINTERLICHER STROM, II (1944):

„dem weiten Klang des Brückenbogens“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941):

„emporhebt an die dunklen Bogen“

GW II, 71, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):

„auf schönem, altertümlichem Bogen ging“

GW II, 81 resp. 82, DIE VATERSTADT (1946):

„in Bögen auf ins Sonnenhelle, ja“ (81)

„in Schwüngen wachsend und in Bögen schwillt“ (82)

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„und Bögen, so als könnt' der Stein getreuer“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„bereiteten, die dachten steile Bögen“

„aus Pfeilern und aus Bögen wuchs und Schwüngen“

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):

„die Bögen sich so tief und breit und Schweigen“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):

„Es blüht im Maßwerk, hoch im engen Bogen“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):

„nichts gilt hier, wo die Bögen sich verschwingen“

GW II, 116, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„verrauschter Tage: Bogentoren,“

GW II, 134, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„zu und dem Dorfe vorbei läuft sie in Bögen davon.“

GW II, 169, ELISENS STIEGE (1950):

„Wölbung an, hervor unterm Bogenrande“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„glühn Fensterbögen, kündend von tönenden“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 7 (1951):

„Und Notre Dame. Unter deinen Bogen,“

GW II, 211, DER REGENBOGEN, *Vincent Lübeck* (1952):

„Ich blieb heut auf dem Bogen“

GW II, 215, FRIEDRICH GILLY (undatiert, um 1952):

„zu Stufen auf und Bogentoren“

GW II, 267, ÖSTLICHER REITER (1955):

„schwer von Wissen, Brückenbögen,“

GW II, 276, DAS GRIECHISCHE LIED, (*Kiew 986*) (1955):

„im Bogengefüß“

GW II, 292, SAPPHO (1956):

„Lieder: goldne Nägel im Bogentore“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):

„Bogen, das Haus der Ritter“

GW II, 315, WÄNDE WEISS (1958):

„Bögen, Tore, geschnitten im Schwalbenflug –“

Der Begriff wurde nur dann in die Konkordanz aufgenommen, wenn er sich als Nomen auf Architektur bezieht. Im Roman „LEVINS MÜHLE“ findet sich die Vokabel in dieser Verwendung dreimal¹⁰¹⁶, im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“ zweimal¹⁰¹⁷. Zudem kommt sie in den Erzählungen „D. B. H.“¹⁰¹⁸, „IM GUCKKASTEN: GALIANI“¹⁰¹⁹ und „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“¹⁰²⁰ vor.

6.6 Brücke

GW I, 104, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):

„bei der Brücke fand unter wind'gem Dach ein“

GW I, 125, NORDRUSSISCHE STADT (*Pustoschka 1941*) (1956):

„gefallen der Bergwall. Die Brücke,“

GW I, 159, NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*) (1961):

„über die Brücke, die zittert.“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):

„die hölzerne Brücke zerriß. Über die Weite fahren“

GW I, 210, UNDINE (1964):

„Du betrittst eine Brücke.“

1016 GW III, 202, Z. 33/34 sowie GW III, 203, Z. 23.

1017 GW III, 258, Z. 22 sowie GW III, 264, Z. 28.

1018 GW IV, 69, Z. 11.

1019 GW IV, 85, Z. 15.

1020 GW IV, 141, Z. 7.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 11, HEIDELBERG / ABENDS (1936):

„Schöner Brücke reine Bogen.“

GW II, 39, AUF EINE ALTE MELODIE, 3 (1943/1944):

„Und wie an hohe Brücken“

GW II, 40, WINTERLICHER STROM, II (1944):

„dem weiten Klang des Brückenbogens“

GW II, 71, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):

„der Brücke, dann zum Wald hinüber,“

GW II, 81, DIE VATERSTADT (1946):

„ins Land ausgreifend steigt die Brücke da“

GW II, 210, DER REGENBOGEN, *Nicolaus Bruhns* (1952):

„und Brücke der Gnade – –“

GW II, 211, DER REGENBOGEN, *Vincent Lübeck* (1952):

„der Lebensbrücke stehn –“

GW II, 214, DER TEPPICHWIRKER, 3 (undatiert, um 1952):

„Umarmungen, zerbrachen Brücken,“

GW II, 227, OSTEN (1953):

„Fähren und Brücken immer“

GW II, 267, ÖSTLICHER REITER (1955):

„schwer von Wissen, Brückenbögen,“

GW II, 296, STÄDTE 1941, *Pustoschka* (1956):

„Und die Brücke im harten“

GW II, 327 resp. 328, DIE TAUFDE DES PERUN. KIEW 988 (1959):

„den Stab auf die hölzerne Brücke“ (327)

„steht auf der Brücke, er sieht,“ (327)

„Ewig nun auf der Brücke“ (328)

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):

„beide redend hinab von der Brücke:“

In beiden Romanen finden Brücken mehrmals Erwähnung, wobei auffällt, dass die Vokabel gehäuft auftritt.¹⁰²¹ Auch in den Erzählungen „ES WAR EIGENTLICH AUS“¹⁰²², „LITAUISCHE GESCHICHTE“¹⁰²³, „ROTER STEIN“¹⁰²⁴, „IM GUCKKASTEN: GALIANI“¹⁰²⁵, „RAINFARN“¹⁰²⁶, „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“¹⁰²⁷, „DER MAHNER“¹⁰²⁸ und „DER TÄNZER MALIGE“¹⁰²⁹ findet sich der Begriff, zum Teil mehrmals und gehäuft.

6.7 Brunnen

GW I, 16, DIE ALTE HEERSTRASSE (1955):

„Herz ein Brunnen geworden“

GW I, 19, DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA (1957):

„Schärfe, die Brunnenkühle –“

GW I, 24, DER LITAUISCHE BRUNNEN (1957):

„Brunnenholz, fahr hinauf.“

GW I, 67, DIE MEMEL (1959):

„Schilflaut, Brunnenrauch, harziger Wälder Rauch.“

GW I, 71, WINTERLICHT (1955):

„Brunnengewässer, sandig –“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):

„Türen und über den Brunnen.“

GW I, 141, DORFMUSIK (1960):

„Ruft vom Brunnenbaum die Krähe“

1021 LEVINS MÜHLE: GW III, 71, Z. 20 und GW III, 197, Z. 11, 12, 21, 22, und 25. LITAUISCHE CLAVIERE: GW III, 236, Z. 35 mit zwei Nennungen; GW III, 237, Z. 1 und 2, sowie 24 und 31; GW III, 258, Z. 22; GW III, 271, Z. 4 und 33.

1022 GW IV, 9, Z. 14.

1023 GW IV, 41, Z. 4.

1024 GW IV, 79, Z. 28; GW III, 80, Z. 1 und GW III, 81, Z. 12.

1025 GW IV, 85, Z. 15.

1026 GW IV, 115, Z. 14/15 sowie GW III, 116, Z. 13, 21, und 32.

1027 GW IV, 143, Z. 5 und 10.

1028 GW IV, 149, Z. 13 und 15.

1029 GW IV, 167, Z. 15 und GW III, 169, Z. 31.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 151, AUF EINEN BRUNNEN (1961):

„Brunnen.“

„Brunnen, dein Moos ist verdorrt.“

„Brunnenbaum, über die Stimme“

GW I, 165, DAS DORF TOLMINGKEHMEN (1962):

„der Brunnen, das Fensterlicht“

GW II, 10, WÜRZBURG / ABENDS (1936):

„Brunnen rann den langen Tag.“

GW II, 19, ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941, 3 (1941):

„Nur manchmal tönt am Brunnen ein Mädchenlied“

„Es hallt das Lied vom Brunnen drüben“

GW II, 123, GELIEBTES JAHR, *Juli* (1948):

„die sich über den Brunnen bückt“

GW II, 135, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„Hühner scharren im Garten. Und laut in den Brunnen hinunter“

GW II, 141, KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, 1. *Quasi una fantasia* (1948):

„strömt vom Brunnenstein.“

GW II, 166, BRUNNENGOTT (1950).

GW II, 217, HAFF UND SEE (undatiert, um 1952):

„Brunnenarmen, bunt überfüllten Gärten“

GW II, 218, SCHLUMMERLIED (undatiert, um 1952):

„Der im Brunnengrunde war“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):

„Türen, an rinnenden Brunnen.“

GW II, 247, ZEIT DER ERWARTUNG (1954):

„um die Hirtin am Ziehbrunnen, einen“

GW II, 250, KASSANDRA (1954):

„zu schöpfen im Brunnen den Schlaf.“

GW II, 255, DIE MEMEL (1955):
„am Strom hin – Ein Brunnenlied“

GW II, 303, DIE MAINAU (1957):
„ein Hof. Dort war ich der Brunnen,“

GW II, 341, DER BRUNNEN UND DER STROM (1961):
„Vergiß: der Brunnen“
„Erlenschwärze, der Brunnen, das Balkengeviert“
„Du vergiß: der Brunnen“
„so: gebeugt auf den Brunnen.“

GW II, 343, IN DER REUSE ZEIT (II) (1958–1961):
„Du überm grünen Brunnen“

GW II, 356, EICHENDORFF (undatiert):
„Eine Zeit der Brunnen“

In beiden Romanen ist der Begriff „Brunnen“ mehrfach anzutreffen.¹⁰³⁰
Hingegen kommt er kein einziges Mal in den Erzählungen vor.

6.8 Burg

GW I, 21, WILNA (1955):
„Burg, aus Schimmer der Vorwelt.“

GW I, 33, PRUZZISCHE ELEGIE (1952):
„Burgwällen, unter der Linde,“

GW I, 156, DER LETTISCHE HERBST (1961):
„(wie die Burg, die herabkam“

GW II, 11, HEIDELBERG / ABENDS (1936):
„und die Burg steht überm Fluß.“

1030 LEVINS MÜHLE: GW III, 74, Z. 22; GW III, 118, Z. 11; GW III, 184, Z. 9. LITAUISCHE CLAVIERE: GW III, 241, Z. 30; GW III, 259, Z. 14 und 15; GW III, 260, Z. 17; GW III, 318, Z. 34; GW III, 323, Z. 1 und 7.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 43, «DER REUTER», *ein Kupferstich von Albrecht Dürer* (nicht datiert, um 1944):

„Ich halt ein' feste Burg: das Herz!“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947).

GW II, 259 (Titel) und 262, AUF EINER BURG (1955):

„Sieh die Burg. Das Gesträuch.“

GW II, 295, STÄDTE 1941, *Luza* (1956):

„Drohung: die Burg, noch im alten“

GW II, 304, DIE MAINAU (1957):

„ragten die Burgen kahl,“

In den beiden Romanen kommt die Vokabel Burg ausschließlich im Zusammenhang mit Städtenamen vor. Hingegen findet sich der Begriff in den Erzählungen „BOEHLENDORFF“¹⁰³¹, „ÜBER KUNSTWERKE“¹⁰³² und „SONNENBAD“¹⁰³³, dort allerdings im Zusammenhang mit einer Sandburg.

6.9 Chor

GW II, 111, BACKSTEINGOTIK, *Gräber im Hohen Chor zu Königsberg* (1947).

GW II, 242, DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN (1954).

Der architektonische, auf Sakralbauten bezogene Begriff kommt ausschließlich in den Titeln zweier Nachlassgedichte vor. Er fehlt in den Romanen, findet sich aber in der Erzählung „VON NACHGELASSENEN POESIEN“¹⁰³⁴.

1031 GW IV, 105, Z. 29.

1032 GW IV, 214, Z. 2.

1033 GW IV, 221, Z. 15.

1034 GW IV, 20, Z. 13 und GW IV, 21, Z. 16.

6.10 Dach

GW I, 13, DIE FRAUEN DER NEHRUNGSFISCHER (1955):

„Streif und hing um die Dächer.“

GW I, 14, FISCHERHAFEN (1958):

„mit dem Landwind über dem Dach,“

GW I, 28, DIE SPUR IM SAND (1954):

„übers Scheunendach.“

GW I, 37, VILLON (1957):

„Dach, in den Nebeln,“

GW I, 53, DER ILMENSEE 1941 (1959):

„Stein. Das geborstene Dach“

GW I, 56, DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL (1955):

„lugte vom Dach“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„Feuer. Unter dem Dach“

GW I, 71 resp. 72, WINTERLICHT (1955):

„hielt überm Scheunendach, voller“ (71)

„Dach, erschimmernd leise“ (72)

GW I, 77, DER WACHTELSCHLAG (1961):

„Dächern, ein Zelt, für Reiter“

GW I, 89, WEIHNACHTSGETIER (1960):

„sammeln unter das Dach,“

GW I, 97, GEDENKBLATT (1960):

„oben im Dach“

GW I, 103 resp. 104, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):

„rauschendes Laubdach;“ (103)

„bei der Brücke fand unter wind'gem Dach ein“ (104)

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 107, HÖLDERLIN IN TÜBINGEN (1961):
„über die Dächer, die Uhr“

GW I, 108, NACHTSCHWALBEN (1961):
„das Dach auf meiner Schulter“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):
„Dächern, gilbenden Wänden,“

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):
„um Schneedach und Balkenwand.“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):
„über die Dächer sinkend“

GW I, 136, OSTERN (1961):
„Dach hebt an Ketten ein Kreuz.“

GW I, 140, HOLZHAUS (1957 / 1958):
„unsere Toten unter dein Dach.“
„Wände und Dach und Herd“

GW I, 155, MITTERNACHTSDORF (1961):
„Aus dem zerbrochnen Dach“

GW I, 158, NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*) (1961):
„Türme und Dächer,“

GW I, 168, HERBERGE (1962):
„Dächer aus Rauch,“

GW I, 170, MIT DEINER STIMME (1962):
„geht über mein Dach.“

GW I, 172, KALMUS (1962):
„find dir ein Dach,“

GW I, 174, DAS WASSER (1962):
„Aber der Schnee vor dem Himmel errichtet sein Dach.“

GW I, 183 resp. 184, ANKUNFT (1961–1963):
„ein Dach unter fallenden Lüften,“ (183)
„geht unterm Dach?“ (184)

GW I, 188, BARLACH IN GÜSTROW (1963):
„Licht stürzt die Dächer herab.“

GW I, 200, DER VOGEL, WEISS (1963):
„unter dem Dach,“

GW I, 201 resp. 202, HAUS (1963):
„Da fährt das Licht übers Dach“ (201)
„der Hähne über die Dächer,“ (201)
„Geht hervor unterm Dach.“ (202)

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):
„rotes Dach, rot“

GW I, 210, UNDINE (1964):
„Hörbar leben im Dach“

GW I, 215, ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN (1965):
„stand in Dächerfarben“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943):
„geborsten ist das Dach, und es neigt der Turm“

GW I, 223 NOWGOROD 1943, *Abend* (1943):
„grünlich ein Stück noch von Kirchendächern.“

GW I, 227, DIE DRÖSTE (1959):
„unterm hängenden Dach“

GW II, 10, FLUSSFAHRT (1935/1936):
„Ein Turm. Ein goldnes Dach.“

GW II, 19, ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941 (1941):
„sinkenden Dächern. Das sind die Dörfer.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 24, WINTER (um 1942):

„Ein Vogel hebt sich zag vom Dach.“

GW II, 28, ORDENSKIRCHE / TILSIT (um 1942):

„des Turms. Der trägt ein grünes Kuppeldach,
„das Dach zur Spitz aus, wo die Fahne winkt.“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Kreml* (1941):

„Turmdaches dort und der Mauerkränze.“

GW II, 53, NOWGOROD 1943, *Kreml* (1943):

„Der Dächer und der Kreuze beraubt, noch blickt“

GW II, 55, SCHMANY, 2 (1943):

„das windzerfetzte Dach von verfaultem Stroh,“

GW II, 69, DIE EBENE (um 1944):

„Wer unterm Zeltdach wachte, weil sacht der Mond“

GW II, 102, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„treibt dann lange der Mond, Sterne sind hoch überm Dach,“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„Geschlossen war das Dach, im Turme hingen“

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter* (1947):

„Leicht überm grauen Ziegeldach im Winde“
„im Dächerdrang, im aufgetürmten Stein –“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):

„Der Berg aus roten Dächern, grauen Mauern“

GW II, 117, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„erwachs'nen Dächern, die im Gesimse sich“
„wie Tempeldächer herrlichen Giebelfeld,“

GW II, 126, GELIEBTES JAHR, *November* (1948):

„Hinter dem Stalldach im Astwerk“
„Dach steht qualmend der Rauch von“

GW II, 127, GELIEBTES JAHR, *Dezember* (1948):
„allnächtlich überm Dachfirst. Bimmelnd“

GW II, 136, DER MALER KESSLER (nicht datiert, um 1948):
„hebt sich der Schall. Und der Mond hängt an den Dächern. Es klappt“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):
„Gefels der Dächer, breit und in Schluchten tief“

GW II, 188, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 2 (1951):
„den Dächern hin der Stadt, eine Galeere“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 5 (1951):
„die Wand einreißen, Dach und Pfeiler stürzen.“

GW II, 190, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 7 (1951):
„hebt Dach und Wölbung über Mensch und Tier.“

GW II, 199, DER MALER BROUWER (1952):
„Katzen steilgeschwänzt am Dach,“

GW II, 207, DER REGENBOGEN, *Joh. Adam Reinken* (1952):
„weit, doch immer überdacht“

GW II, 208, DER REGENBOGEN, *Matthias Weckmann* (1952):
„Doch das Sternbild, übers Dach“

GW II, 217, HAFF UND SEE (nicht datiert, um 1952):
„hebt das Dorf mit strohenen Dächern, steilen“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):
„Dächern, gilbenden Wänden, Getürm.“

GW II, 240, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954):
„vergrüntes Kuppeldach.“

GW II, 247, WALD (1954):
„war die Stube weiß und das Dach verwölbte“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 249, LAGER / ABENDS (1954):
„über dem windigen Dach.“

GW II, 256, DIE MEMEL (1955):
„Herbst überfärbten das Moosdach“

GW II, 272, DER ROMBINUS (I), III (1954/1955):
„unter strohernem Dach“

GW II, 274, DER AHN (1955):
„Schilfdach hervor sie die Tiere,“

GW II, 287, KIRCHE BEI SHMANY (*Nordrußland 1943*) (1956):
„sieht über bogigem Dach“

GW II, 288, NACHTLIED (1956):
„unter mein Laubdach, Vogel,“
„unter dem Laubdach laß uns“

GW II, 295, STÄDTE 1941, *Kandava* (1956):
„Deine zerbrochenen Dächer,“

GW II, 297, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):
„Und der Berg. Die Dächer“
„goldenen Dach.“

GW II, 299, CHRISTBURG, I (1956):
„auf Ziegeldächern wie Regen“

GW II, 302, ALTES LIED (1957):
„Dach, der Zaun in den Sand davon.“

GW II, 320, GROSSER BAUM (1959):
„und zum Rauch an den Dächern.“

GW II, 322, EISWANDERER (1959):
„fahren über mein Dach.“

GW II, 336, MONDFANG (1960):
„will fangen einen Fisch, auf Dächern“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):
„und durchs zerbrochne Fenster im Dach,“

GW II, 348, LIEBESGESPRÄCH (1963?):
„im Dach.“

Die Nennungen des Begriffs in den beiden Romanen und den Erzählungen sind sehr zahlreich. Deshalb wird auf die Einzelnachweise verzichtet.

6.11 Diele

GW I, 199, KOLNOER TANZ (1963):
„kleine Schritte im Dielensand,“

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *Mai* (1948):
„Sand auf die weißgescheuerten Dielen.“

GW II, 147, DIE SEETÜCHTIGE EWIGKEIT, 5 (1948):
„durch auf die Dielenbretter.“

GW II, 349, TRAKL (II) (1964):
„Dielenbretter. Die Schritte“

Der Begriff findet sich auch in beiden Romanen¹⁰³⁵ mehrmals und kommt zudem in den Erzählungen „MÄUSEFEST“¹⁰³⁶, „EPITAPH FÜR PINNAU“¹⁰³⁷ und „DER SOLDAT AN DER BIRKE“¹⁰³⁸ vor.

1035 LEVINS MÜHLE: GW III, 53, Z. 9; GW III, 57, Z. 28; GW III, 80, Z.17; GW III, 81, Z. 4; GW III, 101, Z.1/2; GW III, 124, Z. 1; GW III, 178, Z. 6/7; GW III, 203, Z. 25. LITAUISCHE CLAVIERE: GW III, 234, Z. 19; GW III, 253, Z. 31; GW III, 257, Z. 30.

1036 GW IV, 47, Z. 8/9.

1037 GW IV, 54, Z. 16 und GW IV, 55, Z. 16.

1038 GW IV, 190, Z. 17/18.

6.12 Dom

GW I, 197, KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG.

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom*.

Der Begriff kommt ausschließlich in zwei Gedichttiteln vor. In den beiden Romanen findet er sich nicht, hingegen in den Erzählungen „UNORDNUNG BEI KLAPAT“¹⁰³⁹ und „DER MAHNER“¹⁰⁴⁰.

6.13 Dorf

GW I, 5, DORF (1956):

„Dorf, zwischen Moor und dem Strom,“

GW I, 9, DIE JURA (1958):

„vor dem Dorf im Gebüsch“

GW I, 16, DIE ALTE HEERSTRASSE (1955):

„fährt um das Dorf und die Wolke“

GW I, 21, WILNA (1955):

„schön von den Liedern der Dörfer.“

GW I, 27, DORFNACHT (1960).

GW I, 30, DIE SARMATISCHE EBENE (1956):

„die Dörfer sind dein.“

GW I, 40, ALEKSIS KIVI 1958):

„im Dorf vor der Ödmark des Flickschneiders Jungen, der geht“

GW I, 46, DORFSTRASSE (1959).

1039 GW IV, 45, Z. 6.

1040 GW IV, 146, Z. 7; GW IV, 148, Z. 9, 25 und 30; GW IV, 150, Z. 3 und 19.

GW I, 52, STEPPE (1956):

„Dörfer,“
„im Rücken das Dorf.“

GW I, 53, DER ILMENSEE 1941 (1959):

„das Dorf vor der Lichtung. Damals“

GW I, 61, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„mit der Zigeuner Blick die Dörfer, hinauf um die Firste“

GW I, 69/70, DIE DAUBAS (1954):

„Wir ließen die Dörfer dem Sande.“ (69)
„finden das Dorf nicht.“ (70)

GW I, 71, WINTERLICHT (1955):

„Binsenton hör ich; das Dorf“

GW I, 73, ABSAGE (1959):

„Dörfer, der Wälder Rand.“

GW I, 105, FRANZÖSISCHES DORF (1958).

GW I, 110, PETR BEZRUČ (1961):

„einer Kanne, Dorfkinder“

GW I, 121, DER DON (1960):

„die Dörfer. Über den Fels“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):

„anhob, ein Dorf, der Zigeunerin“

GW I, 125, NORDRUSSISCHE STADT (*Pustoschka 1941*) (1956):

„Glück der Dörfer, abends,“

GW I, 129, ABEND DER FISCHERDÖRFER (1959).

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):

„wo das Dorf stand“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 138, GEDÄCHTNIS FÜR B. L. (1960):
„Wenn das Dorf“

GW I, 141, DORFMUSIK (1960).

GW I, 145, MICKIEWICZ (1961):
„über die Dörfer gespannt“

GW I, 155, MITTERNACHTSDORF (1961).

GW I, 165, DAS DORF TOLMINGKEHMEN (1962).

GW I, 182, JAKUB BART IN RALBITZ (1963):
„reden die Dörfer, wie sag ich“

GW I, 184, ANKUNFT (1961–1963):
„flogen der Dörfer, die grüne“

GW I, 249, WEITGEREIST (undatiert):
„Jeden belehre ich, ganze Länder und Städte und Dörfer, –“

GW II, 19, ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941, 3 (1941):
„sinkenden Dächern. Das sind die Dörfer.“

GW II, 38, DER EINFÄLTIGE (1943):
„spät zum Dorf herab“

GW II, 70, DIE EBENE (um 1944):
„Die Wege, die Gewässer, der Dörfer Spiel“

GW II, 74, HEIMATLIED (1945):
„Das Dorf am Waldrand ausgestreut,“

GW II, 105, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):
„Dörfer und Höfe, an Hecken und glühende Haine verloren ...“

GW II, 129, ABENDLIED (1948):
„am Dorfrand eine Fichte“

GW II, 134 bis 137, DER MALER KESSLER (nicht datiert, wohl um 1948):

„zu und dem Dorfe vorbei läuft sie in Bögen davon.“ (134)

„zu von den Dörfern umher, Spielen und Tänzzen zulieb.“ (134)

„Gerne verweil ich im Dorfe. Da tritt von dem lodernden Feuer“ (135)

„Drunten im Dorf in den Fenstern schon zeigt sich des brennenden
Kienspans“ (136)

„drunten vom Dorfe ... die Rose ... ich male dich, Mädchen, es ist mir“ (137)

GW II, 200, DER MALER BROUWER (1952):

„Dörferbuntheit ist verflogen.“

GW II, 217, HAFF UND SEE (vielleicht 1952):

„hebt das Dorf mit strohenen Dächern, steilen“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):

„anhob, ein Dorf, der Zigeunerin“

GW II, 222, VERLASSENES DORF (1942), (1952):

„wärmen – das Dorf ist tot.“

GW II, 223, DER HEIMAT (um 1952/1953):

„Dorf und Steg, die Scheun im Feld,“

GW II, 238 resp. 239, JUGENDZEIT (1954):

„dampfen. Ihr Dörfer,“ (238)

„blieb mir das Dorf zur Rechten“ (239)

GW II, 248, WINTER (1954):

„der Dörfer im Ungenauen“

GW II, 255, DIE MEMEL (1955):

„Wie verwehen die Dörfer“

GW II, 269, DORF (1955):

„Dämmerung, über das Dorf“

GW II, 272, DER ROMBINUS (I), IV (1954/1955):

„auf um den Fuss, in den Dörfern.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 274, DER AHN (1955):
„Dörfern, sanftem Gefild“

GW II, 277, DAS GRIECHISCHE LIED (*Kiew 986*) (1955):
„unterm Abend der Dörfer“

GW II, 277 resp. 278, BARTÓK (1955):
„Er, um der Dörfer Getön“ (277)
„am Herzlaut der Dörfer, dem leisen,“ (278)

GW II, 294, STÄDTE 1941, *Kandava* (1956):
„noch das Lied der Dörfer“

GW II, 301 resp. 302, DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525 (1956):
„heißt es, in Königsberg, in den Dörfern“ (301)
„Dörfer und Weiler ab“ (302)

GW II, 314, TRAKL (I) (1958):
„vom Dorf in den Hügeln herab?“

GW II, 317, DER ROMBINUS (II) (1958):
„Dörfer um deinen Fuß,“

GW II, 318, STROMGEDICHT (1958):
„von singenden Dörfern her.“

GW II, 320, GROSSER BAUM (1959):
„Wir kamen ins Dorf.“

GW II, 320, DIE RUSSISCHE BIRKE, I (1959):
„– Dorf, der Apfelgarten,“

GW II, 348, LIEBESGESPRÄCH (1963?):
„der Dörfer, dahinter“

GW II, 360 resp. 361, IN KUPIŠKIS ÜBER DIE EICHEN (1962):
„soviel Steine, daß die Dörfer“ (360)
„Fluß. Niuronys-Düster. Dorf“ (361)

Der Begriff kommt in Bobrowskis Romanen und Erzählungen sehr häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.14 Fenster

GW I, 7, KINDHEIT (1954):

„Düsternis Fenster und Tür.“

GW I, 20, DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA (1957):

„saß im Fenster. Sie schrie.“

GW I, 27, DORFNACHT (1960):

„Einer steht vor dem Fenster.“

GW I, 52, STEPPE (1956):

„fort. Im Fenster der andere sang.“

GW I, 89, WEIHNACHTSGETIER (1960):

„einmal die Fenster“

GW I, 105, FRANZÖSISCHES DORF (1958):

„Fenster schrei mich ins Licht!“

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):

„für die Fenster schneiden, wer“

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955):

„das Licht deinen Fensterhöhlen?“

GW I, 135, DIE TOMSKER STRASSE (1961):

„die Bauern stellten ins Fenster“

GW I, 165, DAS DORF TOLMINGKEHMEN (1962):

„der Brunnen, das Fensterlicht“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):

„die Fenster schlag auf“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 172, KALMUS (1962):

„geh ein durch ein Fenster, im weißen“

GW I, 183, ANKUNFT (1961–1963):

„das Fenster, verhängt' die zerbrochene“

GW I, 191, NAMEN FÜR DEN VERFOLGTEN (1963):

„im verhängten Fenster“

GW I, 199, KOLNOER TANZ (1963):

„Im Fenster die Pferde“

GW I, 202, HAUS, 2 (1963):

„Schatten, nun geht von den Fenstern.“

GW I, 207, DAS VERLASSENE HAUS (1964):

„unter dem Fenster. Die Mäuse“

GW I, 210, UNDINE (1964):

„Fenster, aus Steinen eine“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1941):

„Leer sehn die Fensterhöhlen, leer bleibt die Tür,“

GW I, 247, FRAU ELSNER (undatiert, um 1962/1963):

„Eine ägyptische Katze erblickt durch ein Fenster, wie schräg die“

GW II, 31, NACH DEM RUSSISCHEN, *Das Jahr* (undatiert, um 1942):

„ein jeder Turm vier Fenster hat,“

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944):

„leeren Fenstern, schreckhaft, zahlloser Krähen“

GW II, 42, DER SPÄTE ABEND (1944):

„Schlägt der Wind ans Kammerfenster.“

„gehen still am Kammerfenster“

GW II, 55, SCHMANY, 2 (1943):

„steht nicht mehr lang in der Fensterhöhle.“

GW II, 69, DIE EBENE (undatiert, um 1944):

„sich öffnete, wie Läden an Fenstern gehn,“

GW II, 74 resp. 75, HEIMATLIED (1945):

„Umarmung vor dem Fenster drauß“ (74)

„Und Tür und Fenster schwiegen lang“ (75)

„wenn spät noch von der Fensterbank“ (75)

GW II, 80, ABENDS NACH DEM REGEN (1946):

„Die Fenster wurden aufgetan.“

GW II, 102, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„Oftmals, wenn ich in Nächten lieg ohne Schlaf: vor dem Fenster“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„sie auf Gesängen gleich, der Fenster Schein“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947).

GW II, 111, BACKSTEINGOTIK, *Gräber im Hohen Chor zu Königsberg* (1947):

„Durch steile Fenster bricht das Licht, strömt kühl“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):

„aus rotentfachten Fenstern, aller Schwere“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):

„die Hallen an und aus den Fenstern brach“

GW II, 116, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„Fenster und Treppen, und euch, von Säulen“

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *Mai* (1948):

„klopf an die Fenster, wird einzig“

GW II, 126, GELIEBTES JAHR, *November* (1948):

„wenn von den Fenstern“

GW II, 127, GELIEBTES JAHR: *Dezember* (1948):

„Nun steht er vor dem Fenster ein paar Tage,“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 133 resp. 135 und 136, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„Vor meinem Fenster sind schön die Pelargonien erblüht.“ (133)

„Fenster geöffnet, der Wirt lehnt an der Tür. Überm Ohre“ (135)

„Drunten im Dorf in den Fenstern schon zeigt sich des brennenden
Kienspans“ (136)

GW II, 151, SCHNAPSELEGIE FÜR W. (1944):

„noch steht der Mond im Fenster, bis ihn die Nacht erschlägt.“

GW II, 169, ELISENS STIEGE (1950):

„eingesammelt, dicht. Aus den Fenstergläsern“

„Licht schwingt auf zur Höhe des Fensters, füllt die“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„glühn Fensterbögen, kündend von tönenden“

„den steilen Zug der Fenster dort, sternbestickt“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 6 (1951):

„ins Tägliche, du hast die Fensterreih'n“

GW II, 195, DER IKONENMALER, I (1952):

„ist der Wald. Durch meines Fensters enge“

GW II, 199, DER MALER BROUWER (1952):

„In den Fenstern will ein Schein“

GW II, 235, GUINES SEPT. 1940 (1953/1954):

„aus schlichtem Stein. Verschlussne Türen, Fenster“

GW II, 238, HEIMATERDE (1954):

„unter dem Fenster“

GW II, 242, DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN (1954).

GW II, 249, LAGER / ABENDS (1954):

„Oben im Fensterloch“

GW II, 249, KASSANDRA (1954):

„das Fensterlicht. Sie sagte:“

GW II, 274, DER AHN (1955):
„Fenster und Tür.“

GW II, 314, TRAKL (I) (1958):
„Licht lag im Fenster.“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):
„und durchs zerbrochne Fenster im Dach.“

GW II, 349, TRAKL (II) (1958–1964):
„zum Fenster.“

GW II, 359, J. G. HAMANN (undatiert):
„Der Vogel sang vor meinem Fenster“
„Der Vogel schreit ins Fenster mir“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen sehr häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.15 Fliese

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):
„Den Schritt, der auf den Fliesen pocht, verschlingt“

GW II, 111, BACKSTEINGOTIK, *Gräber im Hohen Chor zu Königsberg* (1947):
„die Fliesensteine hin. In seinem schrägen“

GW II, 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):
„Und unterm Fuße hör ich der Fliesen Klang.“

GW II, 167, GIOTTO (1950):
„als was auf Fliesen, Wänden, in den breiten“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):
„nach auf den Fliesensteinen.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 266 resp. 267, ÖSTLICHER REITER (1955):

„mit bunten Fliesen.“ (266)

„an den Fliesen?“ (267)

Der Begriff „Fliese“, den Bobrowski in seinen Gedichten nur zwischen 1947 und 1955 verwendet hat, kommt in den Romanen und Erzählungen nicht vor.

6.16 First

GW I, 61, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„mit der Zigeuner Blick die Dörfer, hinauf um die Firste“

GW I, 79, DER ADLER (1960):

„meinem Haus an den First – ich werd“

GW I, 127, ÜBER DEM STROM (1960):

„über den Firsten, die Stadt,“

GW I, 201, HAUS, 1 (1963):

„Nun schreibt an das Firstholz der Regen:“

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter* (1947):

„im hohen Zug der Firste, wo im lang“

GW II, 127, GELIEBTES JAHR, *Dezember* (1948):

„allnächtlich überm Dachfirst. Bimmelnd“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„vom Maßwerk, und den Wuchs der Firste,“

GW II, 257, GESANG (1955):

„Eine Reuse, mein Herz, an die Firste“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):

„Zinnen Drohung, höhnnenden Firsten –“

In seiner Prosa verwendet Bobrowski den Begriff selten: Er kommt lediglich im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁴¹ und in der Erzählung „IN FINGALS HAUS“¹⁰⁴² je einmal vor.

6.17 Garten

GW I, 18, WAGENFAHRT (1957):

„wie im Gartenwinkel das kleine“

GW I, 70, DIE DAUBAS (1954):

„Aber die Gärten, der Schilfstrich“

GW I, 96, NACHT DER LETZTEN GEHÖFTE (*Der alte Höltker*) (1955):

„im Apfelgarten gelebt. So streut er“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):

„Mauer, Kirche und Gartenhaus.“

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):

„der Weidegärten, über“

GW I, 227, DIE DRÖSTE (1959):

„so durch den Ufergarten der Gang.“

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955):

„kam die Zeit, Fruchtgärten“

GW II, 17, DER ILMENSEE, IV (1941):

„Höre, es tönt in den marmornen Gärten der Nacht ein Gesang auf,“

GW II, 19 resp. 20: ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941 (1941):

„als wüste Gärten, Dächer von faulem Stroh.“ (19)

„Und in den Gärten leuchtet hell auf ein Kleid,“ (20)

GW II, 72, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):

„Darin die Hütten, gärtenumstandene,“

1041 GW III, 263, Z. 25.

1042 GW IV, 51, Z. 9.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 77, DIE KURISCHE NEHRUNG (1945):

„Und Gärten sind, verklammte, regennasse,“

GW II, 80, TAUBENLIED (1946):

„Tönen von der Gartenbank“

GW II, 80, ABENDS NACH DEM REGEN (1946):

„Wie schön der Garten drauß!“

GW II, 81, resp. 83, DIE VATERSTADT (1946):

„mit ihren Gärten, ganz aus Fliederdüften,“ (81)

„wo jener Garten anstieg hügelaufl,“ (83)

GW II, 86, OPHELIA (1947):

„vergessnen Gartentreppe – – Warum nenn ich“

GW II, 90, BLUMEN UND KRÄUTER, *Gartendistel* (undatiert, um 1947).

GW II, 92, BLUMEN UND KRÄUTER, *Reseden* (undatiert, um 1947):

„Allerbrävste im Garten,“

GW II, 95, BLUMEN UND KRÄUTER, *Narzissen* (undatiert, um 1947):

„Oft lauf ich in den Garten,“

GW II, 97, BLUMEN UND KRÄUTER, *Brennessel* (undatiert, um 1947):

„Hinter Gartenzaun und Scheuer“

GW II, 101, BLUMEN UND KRÄUTER, *Astern* (undatiert, um 1947):

„Nun blühen sie im Garten.“

GW II, 104 resp. 105, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„Sommerlich helle ein Garten, das Haus hinter Beeten, und vor dem“ (104)

„Meer und sich rötender Sand. Die Gärten. Betäubender Duft von“ (105)

GW II, 134 resp. 135, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„Wo sich die Stadt in die Gärten verliert und die Gärten in Felder,“ (134)

„Hühner scharren im Garten. Und laut in den Brunnen hinunter“ (135)

GW II, 171, HERBSTLIED FÜR JOHANNA (1950):

„So lang ists schon, daß wir im Garten“

GW II, 178, resp. 179, ELISENS GARTEN (1950/1951):

„Elise ging im Garten ...‘ (Volkslied)“ (178)

„Im März und lang noch heißt Elisens Garten,“ (178)

„Wie geht’s, daß ich das Gartenjahr betrachte,“ (179)

„Den Garten nennen heißt Elise loben.“ (179)

GW II, 181, HEUT IST DER ABEND SEHR LEICHT (1951):

„Jetzt liegt das Grün in den Gärten“

GW II, 213, DER TEPPICHWIRKER, 1 (undatiert, um 1952):

„Gesang am Gartenzaun und drüben“

GW II, 217, HAFF UND SEE (undatiert, um 1952):

„Brunnenarmen, bunt überfüllten Gärten“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):

„Gärten hinaus; auf den Plätzen“

GW II, 224, DAS WARTEN ZU KÜRZEN (1953):

„So steh ich im Garten.“

„und fing’ hier im Garten“

GW II, 273, DER ROMBINUS (I), IV (1954/1955):

„Zeit geworden. Gärten“

GW II, 279, AN ULLA WINBLAD (1955):

„sanft und den Gärten von oben,“

GW II, 286, DAS LITAUISCHE FRÜHJAHR (I) (1956):

„mit der Gärten“

GW II, 287, DAS LITAUISCHE FRÜHJAHR (II) (undatiert, um 1956):

„mit der Gärten“

GW II, 291, 1943 (1956):

„Rauch aus den Gärten, Raute,“

GW II, 310, ANKÜNDIGUNG (1957):

„ich stechs auf dein Gartentor.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 311, «DIE DAUBAS», II (1954–1958):
„würden ein Garten.“

GW II, 317, DER ROMBINUS (II) (1958):
„um die Lenden dir Gärten. Die Frauen“

GW II, 320, DIE RUSSISCHE BIRKE, I (1959):
„– Dorf, der Apfelgarten,“

GW II, 326, ANSPRACHE ZU JUSTS GEBURTSTAG AM 7.10.1959 (1959):
„reich, die Menschen wie im Garten,“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):
„der Garten herum,“

GW II, 344, resp. 345, RABELAIS (1960/1961):
„der Weingarten hier,“ (344)
„Treppe, der Garten ist hell:“ (345)

GW II, 356, EICHENDORFF (undatiert):
„war und der Gärten – der Wald“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen sehr häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet worden ist.

6.18 Gehöft

GW I, 91, TOD DES WOLFES (1960):
„hat eine Spur vom Gehöft“

GW I, 96, NACHT DER LETZTEN GEHÖFTE (1955).

GW II, 135, DER MALER KESSLER (nicht datiert, wohl um 1948):
„rasselt der Eimer. Und dort hinter dem letzten Gehöft“

GW II, 252, DIE SCHNITTER (1954):
„hing das Gehöft.“

Der Begriff kommt ein einziges Mal im Roman „LEVINS MÜHLE“ vor¹⁰⁴³, findet sich aber gehäuft im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁴⁴. Zudem kommt er in den Erzählungen „BEGEBENHEIT“¹⁰⁴⁵, „BRIEFE AUS AMERIKA“¹⁰⁴⁶, „LIPMANN'S LEIB“¹⁰⁴⁷ und „ICH WILL FORTGEHN“¹⁰⁴⁸ vor.

6.19 Gemäuer

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):

„Stein, Gemäuer, der Bogen,“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):

„An dem weißen Gemäuer“

GW I, 173, DIE OSTSEESTÄDTE (1962):

„Gemäuern, landauf, landab.“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„heran, aufschreiend, bis an ihr Gemäuer –“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):

„das Gemäuer“

GW II, 294, STÄDTE 1941, *Kandava* (1956):

„um ein Gemäuer,“

In Romanen und Erzählungen kommt der Begriff nicht vor.

6.20 Gewölbe

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„darüber die Gewölbe, so als flögen“

1043 GW III, 88, Z. 6.

1044 GW III, 234, Z. 33; GW III, 240, Z. 1; GW III, 241, Z. 22; GW III, 242, Z. 2 und 15; GW III, 252, Z. 11 und 13; GW III, 256, Z. 10; GW III, 271, Z. 34; GW II, 307, Z. 10 und 16.; GW III, 318, Z. 26.

1045 GW IV, 15, Z. 23.

1046 GW IV, 25, Z. 6.

1047 GW IV, 28, Z. 28 und GW IV, 29, Z. 14.

1048 GW IV, 63, Z. 23.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Strebepfeiler* (1947):
„Gewölbe die gestirnten, fächerweiten“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):
„und den Gewölberippen –“

GW II, 335, STADTBESUCH (1960):
„keimt im Gewölbe Kartoffeln“

In „LEVINS MÜHLE“ kommt der Begriff nicht vor, wohl aber im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁴⁹. Zudem findet er sich in den Erzählungen „VON NACHGELASSENEN POESIEN“¹⁰⁵⁰, „D. B. H.“¹⁰⁵¹, „BOEHLENDORF“ und „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“¹⁰⁵².

6.21 Glocke

GW I, 6, KINDHEIT (1954):
„das Glockenklängen, droben“

GW I, 31, DIE SARMATISCHE EBENE (1956):
„weit, ein Glockentor,“

GW I, 34, PRUZZISCHE ELEGIE (1952):
„Glocken bleibt, die zersprungen,“

GW I, 77, DER WACHTELSCHLAG (1961):
„Glockenstuhl, auf dem weißen“

GW I, 107, HÖLDERLIN IN TÜBINGEN (1961):
„es läutet die Glocke herab“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):
„zerrissener Glockenmünder“

1049 GW III, 270, Z. 33.

1050 GW IV, 20, Z. 29.

1051 GW IV, 71, Z. 34.

1052 GW IV, 142, Z. 31.

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):
„Glockenschläge Licht,“

GW I, 136, OSTERN (1961):
„der Erde erst, Glocken, Schläge,“

GW I, 197, KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG (1963):
„den Stein an den Glockenrand: so“

GW I, 238, MÄRKISCHES MUSEUM (1963):
„Nur die euch hörte, ging fort, Glocken und Pfeifen, schweigt still.“

GW II, 41, WINTERWALD (1944):
„das Herz wie eine Glocke tönte,“

GW II, 48, DER ILMENSEE (1941):
„von Glocken abends, aber es schwieg vor Tod“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Kreml* (1941):
„der hundert Glocken, die Gebete“
„Die schweigen lang, die Glocken, schon. Erz'ner Ruf“

GW II, 54, PUSTOSCHKA (1943):
„Am Berge ärmlich Kirche und Glockenstuhl.“

GW II, 58, DIE SCHLITTENGLOCKE (undatiert, um 1943).

GW II, 69, DIE EBENE (undatiert, um 1944):
„glockentief läutenden Piroldstimme.“

GW II, 94, BLUMEN UND KRÄUTER, *Glockenblume* (undatiert, um 1947).

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):
„die Glocken, aber immer, wie ein Kleid,“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):
„hoch wie die Schwalben, höher – Glockenschlag“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 133 resp.134, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):
„schweifenden Möwen zu sehn, und wenn vom Glockengeläut“
„Mittags sind alle wir froh, bimmelt die Schulglocke los.“

GW II, 171, HERBSTLIED FÜR JOHANNA (1950):
„der Pirolrufe Glockenton.“

GW II, 178, ELISENS TÜR (1951):
„zog ich die Glockenschnüre,“
„und an die Glockenschnur“

GW II, 192, EUROPÄISCHE ODE (1951/1952):
„Erz deiner Glocken.“

GW II, 195, DER IKONENMALER, 3 (1952):
„Gesang und Glockenton.“

GW II, 214, DER TEPPICHWIRKER, 2 (undatiert, um 1952):
„uns ließ, und auch des Glockenschalles“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):
„Glockenmünder verhängt und“

GW II, 246, HÖLTY (1954):
„Glockenmund, der fröstelnden Mondzeit Anhauch –“

GW II, 248, WINTER (1954):
„ein Glockenlaut, dicht: der Wald,“

GW II, 250, TAUMELND FAHL UM DIE FRÜHE (1954):
„hing uns ein Glockenlied.“

GW II, 256, DIE MEMEL (1955):
„Glockenlieder. Mauern“

GW II, 285, RÜGENSCHE KÜSTE (1956):
„Mancher hört von Glocken“

GW II, 334, BRIEF AN MOËL (1960):
„Der geht die Glocke ziehn.“

GW II, 360, SUMPFLAND ŠEPETA (1962):
„hinein u. läutet die Glocke“

Der Begriff kommt sowohl in „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁵³ als auch im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁵⁴ vor. Ferner findet er sich in den Erzählungen „UNORDNUNG BEI KLAPAT“¹⁰⁵⁵, „EPITAPH FÜR PINNAU“¹⁰⁵⁶, „JUNGER HERR AM FENSTER“¹⁰⁵⁷ und „DIE ERSTEN BEIDEN SÄTZE FÜR EIN DEUTSCHLANDBUCH“¹⁰⁵⁸.

6.22 Halle

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):
„In ihren Hallen brannten oft die Feuer,“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):
„bricht da der Halle Majestät herein!“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):
„die hohen Hallen, ist nicht Klang und Schein“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):
„die Hallen an und aus den Fenstern brach“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):
„Steinhallen, die der Vorzeit Höhlen“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 6 (1951):
„So wende dich. Die Hallen über dir“

Der Begriff ist auf die zwischen 1947 und 1951 entstandenen Gedichte beschränkt. Er kommt weder in den beiden Romanen noch in den Erzählungen vor.

1053 GW III, 40, Z. 19; GW III, 122, Z. 32; GW III, 163, Z. 13.
1054 GW III, 260, Z. 3; GW III, 275, Z. 4.
1055 GW IV, 46, Z. 29.
1056 GW IV, 53, Z. 14; GW IV, 54, Z. 33/34; GW IV, 56, Z. 9.
1057 GW IV, 74, Z. 2.
1058 GW IV, 89, Z. 23/24.

6.23 Haus

GW I, 14, FISCHERHAFEN (1958):

„mit der Hecke vor deinem Haus,“

GW I, 18, WAGENFAHRT (1957):

„über den Fluß nach Haus,“

GW I, Titel und 19, DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA (1957):

„einst das Haus auf dem Ufer,“

„Holzhaus, der Wälder“

„singen wieder vom alten Haus.“

„ziehen ums Haus –,“

GW I, 26, GESTORBENE SPRACHE (1960):

„unter dein Haus, in den Quellen“

GW I, 27, DORFNACHT (1960):

„streichen die Hauswand. Wind,“

„lockte ins Haus.“

GW I, 28, DIE SPUR IM SAND (1954):

„da kannte ich dein Haus.“

GW I, 29, LITAUISCHE LIEDER (1957):

„um das Haus im Fichtendunkel.“

GW I, 40, ALEKSIS KIVI (1958):

„fort in die Stadt, Steinhäuser zu sehn, an den Mauern“

GW I, 56, DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL (1955):

„Noch um die Häuser“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„den Hang, dieses Haus. Da ist kein“

„Sahen die Stadt, alt, Häusergewirr hinunter“

GW I, 76 resp. 77, DER WACHTELSCHLAG (1961):

„auf der Gronower Chaussee,“ (76)

„ich käm in ein Haus,“ (77)

GW I, 79, DER ADLER (1960):

„meinem Haus an den First – ich werd“

GW I, 82, LANDSTRASSE (1961):

„zogen herüber) das weiße Haus,“

GW I, 89, WEIHNACHTSGETIER (1960):

„geh um das Haus, um den Wald“

GW I, 94, HOLUNDERBLÜTE (1960):

„Häuser in hölzerner Straße.“

GW I, 105, FRANZÖSISCHES DORF (1958):

„hinter dem Haus mit dem Zeichen,“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):

„Mauer, Kirche und Gartenhaus.“

GW I, 110, PETR BEZRUČ (1961):

„läuteten silbern wie Vogelhäuser. Das sind“

GW I, 117, ELSE LASKER-SCHÜLER (1960):

„verscharrt. In Mielce das Haus“

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):

„die Hauswand bewächst“

GW I, 126, AUFENTHALT (1961):

„an Zäunen, schwarz das Haus“

„hügelig, Haus und Wand,“

GW I, Titel und 140, HOLZHAUS (1957):

„damals das Haus –“

„Haus,“

GW I, 142, HEIMWEG (1960):

„Und das Haus,“

„das Haus, und der grüne Schimmer,“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 149, J. S. BACH (1958):
„tritt vor sein altertümliches Haus,“

GW I, 153, MOZART (1961):
„unter den Füßen, im Haus“

GW I, 155, MITTERNACHTSDORF (1961):
„das Haus ganz voll von Schlaf“

GW I, 157, MIT FLÜGELN (1961):
„vor deinem Haus“
„auf dem verlassenen Haus“

GW I, 168, HERBERGE (1962):
„komm und bleib, ein Haus,“
„Nebelhaus, steht vor dem Wald,“

GW I, 169 resp. 170, DIE WOLGASTÄDTE (1962):
„Komm in dein Haus“ (169)
„trage ich mein geflochtenes Haus.“ (170)

GW I, 174, DAS WASSER (1962):
„hier ist das Eulnhaus.“

GW I, 177, SPRACHE (1963):
„zum Hause des Nachbarn“

GW I, 183, ANKUNFT (1961–1963):
„das Dunkel im Haus.“

GW I, 190, J. R. M. LENZ (1963):
„Daß die Hauslehrer“

GW I, 196, ESZTHER (1963):
„baut mein Haus.“

GW I, 201, HAUS (1963).

GW I, 206, MIT LIEDERN SAPPHOS (1964):
„vor dem Haus,“

GW I, Titel und 207, DAS VERLASSENE HAUS (1964):
„im Haus“

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):
„Die Bretterstufen am Haus.“

GW I, 210, UNDINE (1964):
„Unter dem Wasser die Häuser“

GW I, 212, HUMLEGÅRD (1964):
„auf Häuserwänden“

GW I, 215, ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN (1965):
„der Häuser schwarz und grün.“

GW I, 222, NOWGOROD 1943, *Anruf* (1943):
„Den aber nennen! In das zerstörte Haus“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Abend* (1943):
„ein Trümmerfeld von Häusern, aufleuchtend weiß“

GW I, 227, DIE DRÖSTE (1959):
„kommt aus dem Haus im Grasland. Dort“

GW I, 244, HÖHERE EINHEIT (um 1964):
„Welche Täuschung, mein Freund! Zwar die Häuser sind äußerst verschieden,“

GW I, 250, BEFÄHIGTE EPOCHE (Entstehung unbekannt):
„feil am Markt, und wer will, kriegt sie, bequemer, frei Haus.“

GW II, 9, FLUSSFAHRT (1935/1936):
„Das Haus im Grün.“

GW II, 14, NACH MEI SCHENG (Entstehung unbekannt):
„Ich geh im Haus umher, ich zünde eine Kerze,“

GW II, 15 (Titel), DIE KÜSSENDEN (*Steinbild an einem Haus in Saint Antonin*) (1940).

GW II, 39, AUF EINE ALTE MELODIE, 2 (1943/1944):
„Vergangnes wie ein Vaterhaus.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944):

„Tupfen, Vögel. Häuser, lang unbedacht, mit“

GW II, 54, BEI PUSTOSCHKA (1943):

„müh'n sich die niedern Häuserzeilen“

GW II, 57, MAJEWO (1943):

„Und Häuser, ausgetretenen Stiegen gleich,“

GW II, 74, HEIMATLIED (1945):

„dazwischen stand das enge Haus,“

GW II, 80, ABENDS NACH DEM REGEN (1946):

„die Malven um das Haus.“

GW II, 81 resp. 82, DIE VATERSTADT (1946):

„und ihren hellen alten Häusern an.“ (81)

„mit breiten Häuserfronten und mit schmal“ (82)

„das hohe Haus, die Tür bewachten Löwen“ (82)

„das strohgedeckte Haus, in Farben blühend.“ (82)

GW II, 104, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„das strohgedeckte Haus, in Farben blühend.“

GW II, 112, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):

„Wenn Gott in seinen Häusern, im Gestein“

GW II, 115, ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN, *Krankenschwester* (1947):

„Wenn man dir, sanfte Taube, nicht ein Haus“

GW II, 115 (Titel), ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN, *Wirtshaus* (1947).

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *April* (1948):

„den Topf zu Haus lassen können.“

GW II, 127, GELIEBTES JAHR, *Dezember* (1948):

„und nach Haus genommen.“

GW II, 133 resp. 134, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„So ist mein Tag. Ich wohne im Haus mit den grünlichen Läden.“ (133)

„Eilig strebt sich's nach Hause, bald setzt sich zu Tische die ganze“ (134)

„Stadt, und vom Rathausturm klingt blecherer Stundenschlag her.“ (134)

GW II, 147, DIE SEETÜCHTIGE EWIGKEIT (1948):

„Was ihn von Hause getrieben,“

GW II, 167, GIOTTO (1950):

„von einer Wand zur andern. War ein Haus.“

GW II, 185, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):

„sei so gedacht, der im Haus der Götter“

GW II, 218, SCHLUMMERLIED (undatiert, um 1951/1952):

„aus der Scheuer und ums Haus.“

GW II, 223, DER HEIMAT (undatiert, um 1952):

„wegefern, dem letzten Haus“

GW II, 235, GUINES SEPT. 1940 (1953/1954):

„Da ist ein Platz. Und Häuser stehen klein.“

GW II, 251, HERBSTLICH (1954):

„im Sand lag ein Schneckenhaus.“

GW II, 253, WOLFZEIT (1954):

„mit dem Morgen ins Haus.“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):

„Einst das ragende Haus,“

GW II, 274, DER AHN (1955):

„Mauer, das künftige Haus.“

GW II, 288, NACHTLIED (1956):

„der Götter Haus,“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):

„Bogen, das Haus der Ritter“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 317, DER ROMBINUS (II) (1958):

„auf das Ufer, das Haus,“

GW II, 323, VOGELSCHAU (1959):

„Geh in dein Haus, es dunkelt. Vor Zeiten las“

GW II, 336, STADTBESUCH (1960):

„Um die neuen Häuser“

GW II, 355, ERSEUFZE, PHILOMELENS FREUND, IN NÄCHTEN (undatiert):

„die scheue Sängerin, und stracks nach Haus.“

GW II, 362, DIE NACHT (wohl 1965):

„Ich bau ein Haus“

Der Begriff kommt sehr häufig in den beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.24 Häuschen

GW I, 153, MOZART (1961):

„in Prag das Häuschen,“

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):

„Kavalierhäuschen, rot,“

Der Begriff kommt häufig in Roman „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁵⁹, seltener im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁶⁰ vor. Zudem findet er sich in den Erzählungen „ROTER

1059 GW III, 22, Z. 6, 9 und 12; GW III, 23, Z. 32; GW III, 69, Z. 2 und 27; GW III, 80, Z. 9; GW III, 92, Z. 30; GW III, 96, Z. 7 und 8; GW III, 97, Z. 28; GW III, 104, Z. 24; GW III, 110, Z. 22; GW III, 111, Z. 28; GW III, 112, Z. 18; GW III, 113, Z. 4; GW III, 120, Z. 4; GW III, 123, Z. 35; GW III, 127, Z. 6 und 15; GW III, 131, Z. 6; GW III, 134, Z. 14 und 25; GW III, 145, Z. 18; GW III, 149, Z. 30; GW III, 150, Z. 9; GW III, 151, Z. 6; GW III, 154, Z. 22/23; GW III, 155, Z. 20; GW III, 156, Z. 25; GW III, 169, Z. 17; GW III, 170, Z. 20; GW III, 196, Z. 19; GW III, 202, Z. 21; GW III, 220, Z. 33.

1060 GW III, 237, Z. 1; GW III, 242, Z. 8; GW III, 263, Z. 8, 15/16, 23 und 24; GW III, 303, Z. 19; GW III, 318, Z. 30.

STEIN“¹⁰⁶¹ „LOBELLERWÄLDCHEN“¹⁰⁶² „DER MAHNER“¹⁰⁶³ „DATEN ZUM LEBENSWANDEL DES HERRN S.“¹⁰⁶⁴ „SONNENBAD“¹⁰⁶⁵ und „BERICHT ÜBER TRÄUME“¹⁰⁶⁶

6.25 Herd

GW I, 37, VILLON (1957):

„steht an den Herd gerückt,“

GW I, 140, HOLZHAUS (1957):

„Wände und Dach und Herd“

GW I, 157, MIT FLÜGELN (1961):

„kein Herd“

Der Begriff kommt in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁶⁷ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁶⁸ sowie in den Erzählungen „BEGEBENHEIT“¹⁰⁶⁹ „BRIEFE AUS AMERIKA“¹⁰⁷⁰ und „DER SOLDAT AN DER BIRKE“¹⁰⁷¹ vor.

6.26 Hof

GW I, 20, DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA (1957):

„stand der Fremde im Hof.“

GW I, 41, ALEKSIS KIVI (1958):

„tönt, um Jukolas Hof“

GW I, 93, ALTER HOF IN WILNA (1960).

1061 GW IV, 83, Z. 30.

1062 GW IV, 131, Z. 25.

1063 GW IV, 146, Z. 29.

1064 GW IV, 210, 1/2.

1065 GW IV, 223, Z. 33/34; GW III, 224, Z. 2.

1066 GW IV, 239, 30.

1067 GW III, 39, Z. 16; GW III, 43, Z. 28.

1068 GW III, 260, Z. 5.

1069 GW IV, 13, Z. 30.

1070 GW IV, 25, Z. 15, 24 und 35.

1071 GW IV, 189, Z. 28; GW IV, 190, Z. 9; GW IV, 191, Z. 7 und 25.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 97, GEDENKBLATT (1960):

„standen im Hoftor, redend“

GW I, 202, HAUS (1963):

„über den Hofsand.“

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964).

GW II, 40, WINTERLICHER STROM (1944):

„und jenen Türmen und Winterhöfen.“

GW II, 71, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):

„den Blicken eine Lichtung. Höfe“

GW II, 75, HEIMATLIED (1945):

„Da stetzte lieb und hofgetreu“

„Da war der Hof in kleiner Weil“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):

„Da war ich Kind. Auf weiten Speicherhöfen,“

GW II, 105, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„Dörfer und Höfe, an Hecken und glühende Haine verloren ...“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„im Hofe stand die Sonne wie von je.“

„Da bauten sie im Hof aus kaltem Stein“

GW II, 120, GELIEBTES JAHR, *Februar* (1948):

„nicht schlechter, daß die Sperlinge im Hof,“

GW II, 121, GELIEBTES JAHR, *März* (1948):

„Am Hoftor lehn' ich und laß die“

GW II, 126, GELIEBTES JAHR, *November* (1948):

„Morgen heute. Zum Hoftor“

GW II, 135, DER MALER KESSLER (nicht datiert, wohl um 1948):

„schwanken die Heuwagen. Drüben die Scheunen. Im Gasthof“

GW II, 155, TANZSUITE FÜR HELMUT, *Sarabande* (um 1948):
„im leeren Hof. Und Sterne stehen blind,“

GW II, 175, AKROSTICHA, 10 (1950):
„Rüchen der Gräfte, der flüsternden Höfe, –“

GW II, 183, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):
„der Säulenhöfe, nächtlich erst, dann am Tag“

GW II, 222, VERLASSENES DORF (1942) (1952):
„Schlug in der Höfe Gestrüpp,“

GW II, 251, TAUMELND FAHL UM DIE FRÜHE (1954):
„Moore. Höfe“

GW II, 284, UNTER DEM HOFTOR (1956).

GW II, 303, DIE MAINAU (1957):
„ein Hof. Dort war ich der Brunnen,“

Der Begriff kommt in den beiden Romanen und den Erzählungen sehr häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.27 Hütte

GW I, 5, DORF (1956):
„der Weg, der verwuchs, die Hütten,“

GW I, 34, PRUZZISCHE ELEGIE (1952):
„der brennenden Hütten, zerstampfter“

GW I, 40, ALEKSIS KIVI (1958):
„um das gemarterte Haupt, an der Hüttenwand“

GW I, 69, DIE DAUBAS (1954):
„Wir lebten am Fluß in den Hütten.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 71, WINTERLICHT (1955):
„Unsrer Hütten dunkel“

GW I, 139, DIE FURT (1956):
“Und ich weiß die Hütte“

GW I, 229, DER VERSPÄTETE HIRTE (1946):
„Da steh ich vor der Hütte,“
„die andern in der Hütte,“

GW II, 20, ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941, 5 (1941):
„zum Fluß; am Berghang aus den Hütten“

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944):
„Und die niedern Hütten. Es steigt ein wenig“

GW II, 55, SCHMANY, 1 (1943):
„und Hütten stehn, verdorrt“

GW II, 58, DIE SCHLITTENGLOCKE (undatiert, um 1943):
„Die arme Hütte, die unterm Winde sich,“

GW II, 59, DIE WOLKE (undatiert, um 1943):
„Am Ufer da, von niederer Hütte auf,“

GW II, 66, DER BERG (undatiert, um 1944):
„der Berg sich auf (dem folgen die Hütten nicht“

GW II, 72, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):
„Darin die Hütten, gärtenumstandene,“

GW II, 77, DIE KURISCHE NEHRUNG (1945):
„daran sich Hütten klammern, windgewohnte.“

GW II, 246, WALD (1954):
„und den Rauch der einsamen Hütten draußen“

GW II, 248, WINTER (1954):
„Winter – das ist den Hütten“

GW II, 285, RÜGENSCHE KÜSTE (1956):
„um die Hütten. Sie fragen“

1958 verwendet Bobrowski den Begriff „Hütte“ zum letzten Mal in seiner Lyrik. Im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“ findet sich zwar ein Hinweis auf die musikalische „Kürbishütte“ von Heinrich Alberti, ein Musikstück aus dem Jahr 1641.¹⁰⁷² Im Zusammenhang mit Architektur erscheint die Vokabel aber weder in den Romanen, noch in den Erzählungen.

6.28 Kamin

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944):
„Einsam ein Kamin dort im Schnee. Ein Baum noch“

GW II, 250, TAUMELND FAHL UM DIE FRÜHE (1954):
„saßen sie um die Kamine,“

Der Begriff kommt weder in den Romanen noch in den Erzählungen vor.

6.29 Kammer

GW I, 7, KINDHEIT (1954):
„duftenden Kammer. Die Lampe“

GW I, 14, FISCHERHAFEN (1958):
„lieb ich dich mit dem Stroh in der Kammer,“

GW II, 36, CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT. 1191 (1943):
„Dein Bild! Es steht in niederer Kammer nun“

GW II, 42, DER SPÄTE ABEND (1944):
„Schlägt der Wind ans Kammerfenster.“
„gehen still am Kammerfenster“

1072 GW III, 126, Z. 14 und 16.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 183, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):

„Mahnmale, Kammern hallenden Untergangs,“

GW II, 197, DER IKONENMALER, 5 (1952):

„Die kahlen Wände meiner Kammer bleiben“

„in eine arme Kammer reißen, hier“

Der Begriff kommt in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁷³ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁷⁴ sowie in den Erzählungen „IDYLLE FÜR ALTE MÄNNER“ und „DER SOLDAT AN DER BIRKE“ vor.

6.30 Kapelle

GW II, 276, DAS GRIECHISCHE LIED (*Kiew 986*) (1955):

„der Kapelle,“

Der Begriff kommt in Bobrowskis lyrischem Werk nur ein einziges Mal in einem Nachlassgedicht vor, er findet sich aber in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁷⁵ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹⁰⁷⁶. Zudem erscheint er in der Erzählung „IM GEFANGENENLAGER“¹⁰⁷⁷.

6.31 Kathedrale

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955).

GW II, 188, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 2(1951):

„Die Kathedrale von Verdun fährt über“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 7 (1951):

„die Kathedralen alle – und, die sangen,“

1073 GW III, 84, Z. 11.

1074 GW III, 234, Z. 13/14; GW III, 254, Z. 15.

1075 GW III, 17, Z. 26 und 34; GW III, 33, Z. 3 und 8; GW III, 103, Z. 5; GW III, 108, Z. 22; GW III, 178, Z. 2; GW III, 180, Z. 13 und 25; GW III, 182, Z. 22/23; GW III, 183, Z. 1 und 32/33; GW III, 206, Z. 32; GW III, 214, Z. 6.

1076 GW III, 288, Z. 24.

1077 GW IV, 186, Z. 17/18 und 21.

GW II, 192, EUROPÄISCHE ODE (1951/1952):
„Deine Kathedralen umraucht Verwesung.“

GW II, 202, WÜRZBURGER RESIDENZ (1952):
„im eignen Dasein (wie's mit Kathedralen“

GW II, 242, DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN (1954).

GW II, 266, ÖSTLICHER REITER (1955):
„Und die Kathedrale,“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen nicht vor.

6.32 Kirche

GW I, 29, LITAUISCHE LIEDER (1957):
„eine Kirche am Berg, wo der Liebste“

GW I, 48, DIE KIRCHE «LINDERE MEINEN KUMMER» (1960).

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):
„Mauer, Kirche und Gartenhaus.“

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960).

GW I, 200, DER VOGEL, WEISS (1963):
„eine Kirche mit Särgen“

GW I, 220, PLESKAU (undatiert, um 1944):
„bleichender Kirchen mit Drohwort säumen.“

GW I, 222, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943).

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Abend* (1943):
„grünlich ein Stück noch von Kirchendächern.“

GW II, 10, WÜRZBURG / ABENDS (1936):
„brauner Kirchen wie im Traum.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 28, ORDENSKIRCHE / TILSIT (undatiert, um 1942).

GW II, 48, DER ILMENSEE (1941):

„der weiße Kirchenbau. Geborsten“

GW II, 49, NOWGOROD 1941, *Anruf* (1941):

„und Rauch, da standen weiß die Kirchen,“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941).

GW II, 53, NOWGOROD 1943, *Kreml* (1943):

„der Kirchenbau dem niederen Flusse nach“

GW II, 54, PUSTOSCHKA (1943):

„Am Berge ärmlich Kirche und Glockenstuhl.“

GW II, 56, SCHMANY 4 (1943):

„ein Kirchenbau. Der hebt die Kuppel“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):

„der Kirchenbau, ergraut längst und gestillt.“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):

„schwebt taubengleich dein Herz im Kirchenschiffe.“

GW II, 132, KENTAUREN (1948):

„Philosoph und Kirchenfrau.“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951).

GW II, 194, DER IKONENMALER, 1 (1952):

„ohne Güte ihre Kirchen. Steinern“

GW II, 240, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954).

GW II, 287, KIRCHE BEI SHMANY (*Nordrußland 1943*) (1956).

Der Begriff kommt in beiden Romanen und den Erzählungen sehr häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.33 Kloster

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955).

GW I, 222, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943).

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941).

GW II, 226, KLOSTER BEI NOWGOROD (1953).

Der Begriff kommt, allerdings nur je einmal, auch im Roman „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁷⁸ und in der Erzählung „DIE SELIGKEIT DER HEIDEN“¹⁰⁷⁹ vor.

6.34 Kuppel

GW I, 48, DIE KIRCHE «LINDERE MEINEN KUMMER» (1960):
„die Kuppeln aus Wind, gefügt“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):
„um die breite Kuppel.“

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955):
„in deiner Kuppeln goldnem Geschrei.“

GW I, 136, OSTERN (1961):
„Gestirn um die Kuppeln, das goldne“

GW I, 220, PLESKAU (undatiert, um 1944):
„daß endlich sich die Kuppel ründe“

GW I, 222, NOWGOROD 1943 (1943):
„Noch stehen Türme, die ihrer Kuppeln Last,
„der Kuppeln Zahl, gleich den Aposteln,“

1078 GW III, 158, Z. 30.

1079 GW IV, 96, Z. 28.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 28, ORDENSKIRCHE / TILSIT (undatiert, um 1943):
„des Turms. Der trägt ein grünes Kuppeldach,“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941):
„rettend ein schmales Licht aus der Kuppel.“

GW II, 51, NOWGOROD 1941, *Abend* (1941):
„Im Feuer lodern alle Kuppeln“

GW II, 56, SCHMANY, 4 (1943):
„ein Kirchenbau. Der hebt die Kuppel“

GW II, 197, DER IKONENMALER, 5 (1952):
“voreinst gefügt, und seh die Kuppeln, alt“

GW II, 226, KLOSTER BEI NOWGOROD (1953):
„der Kuppelränder, von der Kreuze Heer“

GW II, 240, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954):
„vergrüntes Kuppeldach.“

GW II, 273, ALTE STADT AM DON (1955):
„flutenden Schweigen die Kuppeln droben.“

GW II, 287, KIRCHE BEI SHMANY, (*Nordrusland 1943*) (1956):
„den Schimmer, der Kuppeln Dehnung“

In den beiden Romanen kommt der Begriff nicht vor, wohl aber in der Erzählung
„ES WAR EIGENTLICH AUS“¹⁰⁸⁰.

6.35 Laube

GW I, 154, IM STROM (1961):
„über den Sand, aus den Lauben“

1080 GW IV, 9, Z. 15.

GW II, 28, ORDENSKIRCHE / TILSIT (undatiert, um 1942):

„darauf erhebt sich luftig eine Laube,“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):

„er auf mit Lauben, lichten, wunderbaren.“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„der Laubengänge klare Säulenreih'n“

GW II, 178, ELISENS GARTEN (1951):

„Gelb ist die Bohnenlaube, kahler Wind“

Der Begriff kommt in den Romanen nicht vor, findet sich aber in der „(ERZÄHLUNG ÜBER MENDELSSOHN-BARTHOLDY)“¹⁰⁸¹ und dem „BERICHT ÜBER TRÄUME“¹⁰⁸².

6.36 Luke

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„verengten Luken und die Zinnen drohten,“

GW II, 195, DER IKONENMALER, 1 (1952):

„Luke seh ich ihn im Goldgepränge“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):

„Tor mit den Luken.“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), I (1954/1955):

„Mauern, Getürm, in den Luken“

Der Begriff kommt in „LEVINS MÜHLE“, nicht aber im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“ vor.¹⁰⁸³ Ferner findet er sich in der Erzählung „JUNGER HERR AM FENSTER“¹⁰⁸⁴.

1081 GW IV, 235, Z. 18/19.

1082 GW IV, 240, Z. 11; GW IV, 241, Z. 6.

1083 GW III, 100, Z. 34; GW III, 130, Z. 28; GW III, 157, Z. 25.

1084 GW IV, 74, Z. 5.

6.37 Mal

GW I, 82, LANDSTRASSE (1961):

„wir zeigen einander das Mal,“

GW I, 246, NEUE TALENTE (1964):

„Stets gelangst du zum Park mit dem Landmesser-Denkmal und mit dem“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):

„Buschwerk steigt auf das Mal der schmerzbeengten“

GW II, 235, GUINES SEPT. 1940 (1953/1954):

„Und in der Mitte ist ein Mal gerichtet“

GW II, 276, DAS GRIECHISCHE LIED (*Kiew 986*) (1955):

„hölzernes Mal, goldbärtig“

In den Romanen kommt der Begriff im Sinne von Denkmal nicht vor, wohl aber in den Erzählungen „RAINFARN“¹⁰⁸⁵, „ÜBER KUNSTWERKE“¹⁰⁸⁶ und „SONNENBAD“¹⁰⁸⁷.

6.38 Maßwerk

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):

„Es blüht im Maßwerk, hoch im engen Bogen“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„vom Maßwerk, und den Wuchs der Firste,“

In den Romanen und Erzählungen kommt der Begriff nicht vor.

1085 GW IV, 115, Z. 4.

1086 GW IV, 214, Z. 13.

1087 GW IV, 222, Z. 31.

6.39 Mauer

GW I, 37, VILLON (1957):

„unter der Mauer im schiefen“

GW I, 40, ALEKSIS KIVI (1958):

„fort in die Stadt, Steinhäuser zu sehn, an den Mauern“

GW I, 43, DYLAN THOMAS (1959):

„Mauern aus Licht. Ariadne –“

GW I, 50, LANDSCHAFT MIT VÖGELN (1960):

„geschlafen, vermauert, die Höhle“

GW I, 54, STROMGEDICHT (1959):

„Mauer aus Licht,“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):

„unter der Mauer. So bröckelt“

„Mauer, Kirche und Gartenhaus.“

GW I, 107, HÖLDERLIN IN TÜBINGEN (1961):

„sei wie ein Tag, der Mauern“

GW I, 121, DER DON (1960),

„unter dem Frühmond, Mauern.“

GW I, 127, ÜBER DEM STROM (1960):

„Mauern im Krähenschatten“

GW I, 136, OSTERN (1961):

„gehn an die Mauer, Türme,“

„Mauer Türme, die hohen“

GW I, 144, MICKIEWICZ (1961):

„leg ich den Kopf auf die Mauer“

GW I, 158, NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*) (1961):

„über dem Berg die Mauern“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):

„Der Mauerstrich.“

„durch die vermauerte Tür,“

GW I, 185, ANTWORT (1963):

„kerbt Risse ins Mauerwerk, Schwalbenflug“

GW I, 186, NACHTFISCHER (1963):

„über einer Mauer.“

GW I, 205, SILCHERS GRAB (1964):

„Zur Seite, vor der Mauer die Ruhebank,“

GW I, 220, WELEBITZY (um 1943):

„Es sinkt der Tag. Da löst aus der Mauer sich“

GW I, 220, PLESKAU (um 1943):

„am Morgen auf verfallener Mauer. Da“

GW II, 42, DAS GEWITTER (1944):

„Die lang ergraute Mauer des Himmels wuchs“

„quer durch die Mauer jäh die zerrissene,“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *KremI* (1941):

„Turmdaches dort und der Mauerkränze.“

GW II, 51, NOWGOROD 1941, *Abend* (1941):

„glühend die Mauern sich auf vom Grunde.“

GW II, 53, NOWGOROD 1941, *KremI* (1941):

„in einem Mauerstück hoch das Große.“

„Mauern, wenn einmal das Schweigen sänke.“

GW II, 54, BEI PUSTOSCHKA (1943):

„Der See. Den schließen Berge wie Mauern ein,“

GW II, 64, AUF EINE ALLEE (*Malnava*) (1944):

„gedunkelt, eine zwiefache Mauer, im“

GW II, 65, SOMMERABEND (um 1944):

„Dort überm Wald, den schwärzlichen Mauern. Weiß“

GW II, 71, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):

„Mauern, verwitterte, lang gestürzte“

„und folgten jener langen Mauer,“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„getürmten Mauerfelsen, maßlos stieg“

„Und nur im Ring der Mauern und der Steine“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„und starke Mauern und der Säulen Reih'n,“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):

„Der Berg aus roten Dächern, grauen Mauern“

GW II, 116, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„der euch, ihr Mauern, ihr gemessnen“

GW II, 143/144, KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, 4. *Maestoso* (1948):

„ein Mauerrund sich türme,“ (143)

„ein Mauerrund sich türme,“ (144)

GW II, 183, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):

„aufwehte vor den Mauern Romas,“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„Mauer und Pfeilergestreb, erhebend“

GW II, 226, KLOSTER BEI NOWGOROD (1953):

„und hing im Dämmern: Mauer, Turm, das Rund“

GW II, 232, ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX (1953):

„An den Mauern“

GW II, 233, GRYPHIUS (1953/1954):

„aufsprühn, Turm, Mauern, Scheuer, Ackerkrum“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 256, DIE MEMEL (1955):
„Glockenlieder. Mauern“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):
„Mauer, das eingesunkne“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), I (1954/1955):
„Mauern, Getürm, in den Luken“

GW II, 274, DER AHN (1955):
„Mauer, das künftige Haus.“

GW II, 277, DAS GRIECHISCHE LIED (*Kiew 986*) (1955):
„Mauern,“

GW II, 283, BILDNIS (1956):
„unter der Mauer, der bläuliche“

GW II, 295, STÄDTE 1941, *Luza* (1956):
„der Mauerkränze verjäherte“

GW II, 297, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):
„Mauern,“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):
„in die Wände, die Mauer, es sank“

GW II, 308, VIKTORIANISCHES LIED VON DER ITALIENISCHEN SCHÖNHEIT (1957):
„Mauer hüpfte der Höhnische.“

GW II, 315, WÄNDE WEISS (1958):
„Wände weiß, Mauern aus Licht, Orgel Messiaens -“

GW II, 329, ANDENKEN AN HÖLDERLIN (1959):
„der Mauern und Türme. Im Wind.“

GW II, 335, STADTBESUCH (1960):
„ab. An der Mauer steht: Du“

GW II, 336, ROSA LUXEMBURG (1960):
„Mauer. Lüfte, hörbar“

GW II, 344, RABELAIS (1960/1961):
„diese Mauer, ich kann“

GW II, 355, KLAGEMAUER (1963):
„gegen die Nägel an unseren Händen, Mauer,“

Der Begriff kommt zweimal im Roman „LEVINS MÜHLE“¹⁰⁸⁸ und dreimal im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“,¹⁰⁸⁹ zudem in den Erzählungen „VON NACHGELASSENEN POESIEN“,¹⁰⁹⁰ „LITAUISCHE GESCHICHTE“,¹⁰⁹¹ „EPITAPH FÜR PINNAU“,¹⁰⁹² „ICH WILL FORTGEHN“,¹⁰⁹³ „IM GUCKKASTEN: GALIANI“,¹⁰⁹⁴ BOEHLENDORFF“,¹⁰⁹⁵ „RAINFARN“,¹⁰⁹⁶ „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“,¹⁰⁹⁷ „ZU EINEM TOTENTANZ“,¹⁰⁹⁸ „ÜBER KUNSTWERKE“,¹⁰⁹⁹ „FRIEDHOF“¹¹⁰⁰ und „IM PARK DES FÜRSTEN CHARTORYSKI“¹¹⁰¹ vor.

6.40 Mörtel

GW I, 55, STROMGEDICHT (1959):
„gekratzt in den Mörtel“

Der Begriff kommt in GW II–IV nicht vor.

-
- 1088 GW III, 104, Z. 13; GW III, 188, Z. 3.
1089 GW III, 257, Z. 27; GW III, 261, Z. 9; GW III, 301, Z. 8.
1090 GW IV, 17, Z. 7 des Fließtexts; GW IV, 21, Z. 2, 14, 20 und 27/28; GW IV, 22, Z. 5 und 19.
1091 GW IV, 41, Z. 25.
1092 GW IV, 53, Z. 6.
1093 GW IV, 64, Z. 2.
1094 GW IV, 85, Z. 2, 6, 10 und 16.
1095 GW IV, 105, Z. 17.
1096 GW IV, 116, Z. 13.
1097 GW IV, 141, Z. 26/27.
1098 GW IV, 177, „Der Trinker“, Z. 3.
1099 GW IV, 214, Z. 1/2.
1100 GW IV, 228, Z. 17.
1101 GW IV, 256, Z. 16 und 23; GW IV, 257, Z. 2.

6.41 Orgel

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):
„Als trüg' es Orgelton und Saitenspiel“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):
„stürmt Orgelton, aufglüht im Kelch der Wein.“

GW II, 113, BACKSTEINGOTIK, *St. Georg in Rastenburg* (1947):
„Wer das ermaß! Da füllten Orgelklänge“

GW II, 315, WÄNDE WEISS (1958):
„Wände weiß, Mauern aus Licht, Orgel Messiaens –“

Der Begriff kommt auch in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁰² und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁰³ vor. Zudem findet er sich in den Erzählungen „VON NACHGELASSENEN POESIEN“,¹¹⁰⁴ „UNORDNUNG BEI KLAPAT“,¹¹⁰⁵ „D. B. H.“,¹¹⁰⁶ und „BEMERKUNGEN“¹¹⁰⁷.

6.42 Ortschaft

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961).

Der Begriff kommt im gesamten lyrischen Werk von Johannes Bobrowski nur ein einziges Mal vor. Er findet sich zudem im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁰⁸ sowie in den Erzählungen „LITAUISCHE GESCHICHTE“¹¹⁰⁹ und „DER MAHNER“.¹¹¹⁰ Er tritt also erst relativ spät in Bobrowskis Werk auf.

1102 GW III, 12, Z. 10.

1103 GW III, 278, Z. 13.

1104 GW IV, 20, Z. 29.

1105 GW IV, 45, Z. 1.

1106 GW IV, 68, Z. 12; GW IV, 69, Z. 11; GW III, 70, Z. 25; GW IV, 71, Z. 34; GW IV, 72, Z. 6/7.

1107 GW IV, 201, Z. 9 und 18.

1108 GW III, 237, Z. 7; GW III, 240, Z. 1.

1109 GW IV, 41, Z. 1.

1110 GW IV, 145, Z. 1.

6.43 Park

GW I, 246, NEUE TALENTE (1964):

„Stets gelangst du zum Park mit dem Landmesser-Denkmal und mit dem“

GW II, 82 resp. 83, DIE VATERSTADT (1946):

„Der altersmüde Park, zu grünen Hügeln“ (82)

„den herbstlich-alten Park, den Möwenflug“ (83)

GW II, 117, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„so mancher Straßenzeile und manches Parks“

GW II, 202, WÜRZBURGER RESIDENZ (1952):

„Aufzug, mit jeden Parks unzähligen“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):

„jeder Busch ist ein Park,“

Der Begriff kommt auch in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹¹¹ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹¹² vor. Zudem findet er sich in den Erzählungen „RAINFARN“,¹¹¹³ „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“,¹¹¹⁴ „DER MAHNER“,¹¹¹⁵ „DER TÄNZER MALIGE“,¹¹¹⁶ „ÜBER KUNSTWERKE“¹¹¹⁷ und „SONNENBAD“¹¹¹⁸.

6.44 Platz

GW I, 111, PETR BEZRUČ (1961):

„Über dem Richtplatz dunkel“

GW I, 235, BRECHTS GRAB (undatiert):

„Aber natürlich, der Platz ist aufgewertet inzwischen,“

1111 GW III, 62, Z. 24.

1112 GW III, 245, Z. 11; GW III, 247, Z. 24; GW III, 257, Z. 27; GW III, 263, Z. 32; GW II, 264, Z. 6; GW III, 266, Z. 8 und 11.

1113 GW IV, 114, Z. 7 und GW IV, 115, Z. 7.

1114 GW IV, 142, Z. 29; GW IV, 143, Z. 25.

1115 GW IV, 146, Z. 18.

1116 GW IV, 166, Z. 14.

1117 GW IV, 215, Z. 16.

1118 GW IV, 222, Z. 30.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 10, WÜRZBURG / ABENDS (1936):
„Kleiner Platz und hoher Baum.“

GW II, 81, DIE VATERSTADT (1946):
„ein Platz sie aufnimmt, breit, dem Ufer nah.“

GW II, 102, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):
„vor des verrauchenden Kampfplatzes Nebeln die ritterlich-noble“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):
„Gärten hinaus; auf den Plätzen“

GW II, 235, GUINES SEPT. 1940 (1953/1954):
„Da ist ein Platz. Und Häuser stehen klein.“

GW II, 266, ÖSTLICHER REITER (1955):
„Der Platz,“

GW II, 361, IN KUPIŠKIS ÜBER DIE EICHEN (1962):
„Nähe Gräberplatz“

Der Begriff kommt in den beiden Romanen und den Erzählungen viel häufiger als in den Gedichten vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet worden ist.

6.45 Pfeiler

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):
„aus Pfeilern und aus Bögen wuchs und Schwüngen“

GW II, 107 resp. 108, BACKSTEINGOTIK, *Strebe Pfeiler* (1947):
„die Pfeiler, in ihr Dienen eingedämmt.“ (108)

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Westwand* (1947):
„Pfeilern, steil aufgefügt, oh übertroffen“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):
„verflatternd an den dunklen Pfeilerreih'n“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„Aus Pfeilern drängt, mit spießenden Türmchen auf“
„Mauer und Pfeilergestreb, erhebend“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 5 (1951):

„die Wand einreißen, Dach und Pfeiler stürzen.“

Der Begriff kommt in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹¹⁹ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹²⁰, sowie in der Erzählung „RAINFARN“¹¹²¹ vor.

6.46 Pforte

GW II, 211, DER REGENBOGEN, *Vincent Lübeck* (1952):

„noch fern, wie vor der Pforte,“

GW II, 234, PLATEN (1953/1954):

„sie halten können? Wem, der an den Pforten“

GW II, 239, JUGENDZEIT (1954):

„Ein Winken verschließt alle Pforten.“

Der Begriff kommt lediglich im Roman „LEVINS MÜHLE“¹¹²² einmal vor, er fehlt aber im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“ ebenso wie in den Erzählungen.

6.47 Portal

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947).

GW II, 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„Verläßlichen, der hohen Portale Rund“

1119 GW III, 52, Z. 8 (Verwendung im übertragenen Sinne); GW III, 202, Z. 33.

1120 GW III, 237, Z. 2; GW III, 271, Z. 5.

1121 GW IV, 116, Z. 14.

1122 GW III, 11, Z. 24.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 167, GIOTTO (1950):

„Portalen vorgesehen war. Es stand“

Der Begriff kommt in beiden Romanen¹¹²³ sowie den Erzählungen „D. B. H.“¹¹²⁴, „IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN“¹¹²⁵ und „ÜBER KUNSTWERKE“¹¹²⁶ je einmal vor.

6.48 Ruine

GW II, 114, ROSTOW AM DON 1947 (1947):

„Da stiegen wir aus der Ruinen Starre“

GW II, 193, EUROPÄISCHE ODE (1951/1952):

„Aber auch im Aschenstaub der Ruinen“

Der Begriff kommt nur in zwei Nachlassgedichten und zudem in der Erzählung „BOEHLENDORFF“¹¹²⁷ vor.

6.49 Säule

GW I, 171, DAS ENDE DER SOMMERNACHT (1962):

„Er, aus den Säulen der Nebel,“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943):

„Vier Säulen ragen mächtig, als trügen sie“

GW II, 59, DIE WOLKE (undatiert, um 1943):

„Den Säulentrümmern dort auf der Höhe wohl“

GW II, 106, BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):

„der Laubgänge klare Säulenreih'n“

1123 LEVINS MÜHLE: GW III, 105, Z. 10. LITAUISCHE CLAVIERE: GW III, 227, Z. 6.

1124 GW IV, 69, Z. 31 und 34.

1125 GW IV, 170, Z. 7.

1126 GW IV, 214, Z. 1.

1127 GW VI, 102, Z. 11.

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):

„und starke Mauern und der Säulen Reih'n,
„die Säulenwälder selbst sich, zu vollenden,“

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Strebepfeiler* (1947):

„der freien Säulen Wuchs; darüber breiten“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Säule* (1947).

GW II, 115, ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN, *Erinnerung an die Antike* (1947):

„Zwei kannelierte Säulen, Marmorstücke“
„Und an die Säulen hang ich obendran“

GW II, 116 resp. 120, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„Fenster und Treppen, und euch, von Säulen“ (116)
„ins Herz, wo sich der Wuchs der Säulen“ (120)

GW II, 183, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):

„der Säulenhöfe, nächtlich erst, dann am Tag“

GW II, 206, DER REGENBOGEN, *Dietrich Buxtehude* (1952):

„überm Wald der Säulen,“

GW II, 215, FRIEDRICH GILLY (undatiert, um 1952):

„und Säulen. Drüber lasten die Giebel, breit,“
„erzenen Gliedern der Säulen Drängung.“

GW II, 267, ÖSTLICHER REITER (1955):

„und Säulenwuchs, verwölbt.“

Der Begriff findet sich auch im Roman „LEVINS MÜHLE“¹¹²⁸ und den Erzählungen „D. B. H.“¹¹²⁹, „JUNGER HERR AM FENSTER“¹¹³⁰, „BOHLENDORFF“¹¹³¹, „IN EINE HAUPTSTADT VER-SCHLAGEN“¹¹³² und „IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN“¹¹³³.

1128 GW III, 74, Z. 26; GW III, 155, Z. 11.

1129 GW IV, 70, Z. 22.

1130 GW IV, 74, Z. 19; GW III, 75, Z. 20.

1131 GW IV, 111, Z. 27.

1132 GW IV, 142, Z. 19.

1133 GW IV, 170, Z. 5.

6.50 Scheuer

GW I, 98, WETTERZEICHEN (1960):
„um eine Scheuer mit kleinen“

GW II, 16, DER ILMENSEE, II (1941):
„hin in die wartende Scheuer der Zeit.“

GW II, 26, PEREGRIN (1941/1942):
„ist da im Herbst wie die gefüllte Scheuer.“

GW II, 75, HEIMATLIED (1945):
„einschwankend in die Scheuer“

GW II, 97, BLUMEN UND KRÄUTER, *Brennessel* (undatiert, um 1947):
„Hinter Gartenzaun und Scheuer“

GW II, 190, REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE), *Il. 1648, Radierung* (1951):
„stäubende Scheuer ein und schreib's im fahlen“

GW II, 218, SCHLUMMERLIED (undatiert, um 1952):
„aus der Scheuer und ums Haus.“

GW II, 233, GRYPHIUS (1953/1954):
„aufsprühen, Turm, Mauern, Scheuer, Ackerkrum“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen nicht vor.

6.51 Scheune

GW I, 28, DIE SPUR IM SAND (1954):
„übers Scheunendach.“

GW I, 70, DIE DAUBAS (1954):
„gilbende Scheunen –“

GW I, 71, WINTERLICHT (1955):
„hielt überm Scheunendach, voller“

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):
„erhoben, an leerer Scheune“

GW II, 135, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):
„schwanken die Heuwagen. Drüben die Scheunen. Im Gasthof stehn alle“

GW II, 264, FLURGOTT (1955):
„lauscht er dem Scheunengeknarr,“

Der Begriff kommt auch in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹³⁴ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹³⁵ sowie in den Erzählungen „BEGEBENHEIT“¹¹³⁶, „LIPMANN'S LEIB“¹¹³⁷, „ROTER STEIN“¹¹³⁸ und „BOEHLENDORFF“¹¹³⁹ vor.

6.52 Schiff

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):
„Ewige Dämm'ung hüllt die Seitenschiffe.“
„schwebt taubengleich dein Herz im Kirchenschiffe.“

Der Begriff „Schiff“ im architektonischen Sinne kommt nur in einem einzigen Gedicht und zudem der Erzählung „D. B. H.“¹¹⁴⁰ vor.

6.53 Schloss

GW I, 126, AUFENTHALT (1961):
„für ein Gered im gestirnten Schloß,“

1134 GW III, 9, Z. 21 und 23; GW III, 12, Z. 3, 6, und 16; GW III, 34, Z. 5; GW III, 40, Z. 20; GW III, 70, Z. 25; GW III, 74, Z. 24; GW III, 78, Z. 6 und 22; GW III, 80, Z. 6; GW III, 82, Z. 19, 22 und 34; GW III, 84, Z. 8, 13, 16 und 18; GW III, 87, Z. 9; GW III, 88, Z. 6; GW III, 89, Z. 35; GW III, 92, Z. 17 und 33; GW III, 94, Z. 15; GW III, 121, Z. 1/2; GW III, 128, Z. 24; GW III, 149, Z. 32 und 34; GW III, 151, Z. 9; GW III, 152, Z. 5; GW III, 177, Z. 23; GW III, 180, Z. 34; GW III, 181, Z. 1; GW III, 182, Z. 26.

1135 GW III, 247, Z. 20; GW III, 252, Z. 5 und 21; GW III, 263, Z. 32; GW III, 266, Z. 31/32; GW III, 269, Z. 5; GW III, 318, Z. 26, 27 und 34.

1136 GW IV, 15, Z. 22.

1137 GW IV, 28, Z. 20.

1138 GW IV, 79, Z. 22.

1139 GW IV, 101, Z. 27/28; GW IV, 103, Z. 20.

1140 GW IV, 69, Z. 1.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 144, MICKIEWICZ (1961):

„Vor dem Eichenwald bin ich, das Schloß“

GW II, 117, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„Ich weiß euch noch, ihr Schlösser. Den noblen Zug“

GW II, 136, DER MALER KESSLER (nicht datiert, um 1948):

„daß ich der Sagen gedachte vom Schloß und dem Blutwald hier oben –“

GW II, 342, CHATEAU OHNE MÄUSE (1961):

„genau vor das Schloß“

Der Begriff kommt mehrmals in „LEVINS MÜHLE“¹¹⁴¹, nicht aber im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁴² vor. Ferner findet er sich in den Erzählungen „VON NACHGELASSENEN POESIEN“¹¹⁴³, „LIPMANN'S LEIB“¹¹⁴⁴, „IDYLLE FÜR ALTE MÄNNER“¹¹⁴⁵, „EPITAPH FÜR PINNAU“¹¹⁴⁶, „D. B. H.“¹¹⁴⁷, „BOEHLENDORFF“¹¹⁴⁸, „RAINFARN“¹¹⁴⁹, „IN EINE HAUPTSTADT VERSCHLAGEN“¹¹⁵⁰, „DER MAHNER“¹¹⁵¹ und den Aphorismen unter dem Titel „BEMERKUNGEN“¹¹⁵².

6.54 Schwelle

GW I, 76, DER WACHTELSCHLAG (1961):

„über die Schwelle,“

GW I, 94, HOLUNDERBLÜTE (1960):

„Weiß gescheuert die Schwelle,“

GW I, 142, HEIMWEG (1960):

„Vor der Schwelle lag ich.“

1141 GW III, 74, Z. 27; GW III, 104, Z. 22; GW III, 124, Z. 25/26; GW III, 218, Z. 7/8.

1142 Wenn man von der Erwähnung des Eigennamens „Schloßberg“ absieht (GW III, 233, Z. 17/18).

1143 GW IV, 19, Z. 7; GW IV, 21, Z. 12.

1144 GW IV, 27, Z. 3.

1145 GW IV, 34, Z. 7.

1146 GW IV, 53, Z. 13/14 und 14/15. GW IV, 54, Z. 32/33.

1147 GW IV, 68, Z. 10; GW IV, 71, Z. 33.

1148 GW IV, 107, Z. 22.

1149 GW IV, 115, Z. 13.

1150 GW IV, 141, Z. 6.

1151 GW IV, 146, Z. 6, 25 und 32; GW IV, 147, Z. 2/3, 3, 5 und 6.

1152 GW IV, 208, Z. 24.

GW I, 188, BARLACH IN GÜSTROW (1963):
„die Tür. An der Schwelle“

GW II, 102, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):
„prüfend vorerst auf der Schwelle, erzogen, der vorschnellen Rede“

GW II, 150, DER SCHWELLENSTEIN (1948):
„vor deiner Tür ein Schwellenstein.“

GW II, 178, ELISENS TÜR (1951):
„die Schwelle schien Geseufz,“
„das Schwellenholz, den Gästen“

GW II, 245, <AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.> (1954):
„überschweig ich die Schwelle,“

GW II, 250, KASSANDRA (1954):
„Sie schwieg. Ich trat von der Schwelle,“

GW II, 310, ANKÜNDIGUNG (1957):
„Holz deiner Schwelle, ein weimerndes“

GW II, 349, TRAKL (II) (1958-1964):
„Die splitternde Schwelle. Und“

Der Begriff findet sich mehrmals in „LEVINS MÜHLE“¹¹⁵³ und einmal im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁵⁴. Ferner kommt er in den Erzählungen „EPITAPH FÜR PINNAU“¹¹⁵⁵ und „JUNGER HERR AM FENSTER“¹¹⁵⁶ vor.

6.55 Sims

GW I, 103, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):
„deinen Türmen, unter der Simse Wirrung“

1153 GW III, 11, Z. 26; GW III, 12, Z. 28; GW III, 57, Z. 15; GW III, 61, Z. 10; GW III, 207, Z. 24.

1154 GW III, 259, Z. 27.

1155 GW IV, 54, Z. 2.

1156 GW IV, 75, Z. 19.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):
„wer will das neue Sims“

GW II, 137, HEIMATLIEDER (undatiert, um 1948):
„erwachs'nen Dächern, die im Gesimse sich“

Der Begriff kommt in beiden Romanen nicht vor, hingegen findet er sich in der Erzählung „IM VERFOLG STÄDTEBAULICHER ERWÄGUNGEN“¹¹⁵⁷

6.56 Sockel

GW II, 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):
„Gestalt von eines schmalen Sockels“

Der Begriff kommt in den beiden Romanen nicht vor, findet sich aber in der Erzählung „DER MAHNER“¹¹⁵⁸.

6.57 Stadt

GW I, 18, WAGENFAHRT (1957):
„über der Stadt,“

GW I, 22, WILNA (1955):
„Stadt der Könige, immer“

GW I, 30, DIE SARMATISCHE EBENE (1956):
„lauschen hinaus, die Städte,“

GW I, 37, VILLON (1957):
„großer Städte immer“

GW I, 40, ALEKSIS KIVI (1958):
„fort in die Stadt, Steinhäuser zu sehn, an den Mauern“

1157 GW IV, 170, Z. 5.

1158 GW IV, 147, Z. 13.

GW I, 56, DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL (1955):
„da es dunkelt, die Stadt“

GW I, 58, DIE DÜNA (1959):
„Stadt liegt im Rauch“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):
„Sahen die Stadt, alt, Häusergewirr hinunter“

GW I, 87, ERZÄHLUNG, (1961):
„Kitesh, die Stadt“

GW I, 103 resp. 104, ODE AUF THOMAS CHATTERTON, (1955):
„blind auf die Stadt hin,“ (103)
„über jener Stadt, die in Ängsten hinfuhr,“ (104)

GW I, 122, IKONE (1960):
„steht auf dem Hügel, die Stadt“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):
„Städte im Wind, aus verwirren“

GW I, 125, NORDRUSSISCHE STADT (*Pustoschka 1941*) (1956).

GW I, 127, ÜBER DEM STROM (1960):
„Aber die Stadt“

GW I, 127, ÜBER DEM STROM (1960):
„über den Fürsten, die Stadt,“

GW I, 144 MICKIEWICZ (1961):
„und eine Zeit der Städte“

GW I, 149, J. S. BACH (1958):
„Stadtpfeifergemüt, mit Degen“

GW I, 158, NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*) (1961):
„er hatte gesehen die Stadt“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962).

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 173, DIE OSTSEESTÄDTE (1962).

GW I, 190, J. R. M. LENZ (1963):
„Hinter Riga, der Stadt, ging der Himmel umher.“

GW I, 198, STADT (1963).

GW I, 209, VORSORGE (1964):
„die unaufgefundene Stadt,“

GW I, 212, HUMLEGÅRD (1964):
„Stadt: vollgeschrieben von Bedeutungen“

GW I, 217, DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL (1965):
„Die Stadt“

GW I, 248, HÖLLERER (1964):
„Stadt, wo er einfliegt und ruft, er aus den Wäldern, der Kauz.“

GW I, 249 WEITGEREIST (Entstehung unbekannt):
„Jeden belehre ich, ganze Länder und Städte und Dörfer, –“

GW II, 31, NACH DEM RUSSISCHEN (um 1942):
„Es raget eine große Stadt,“

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944).

GW II, 49, NOWGOROD 1941, *Anruf* (1942):
„ragt fern wie Sehnsucht immer die Stadt mir noch“
„mit faulen Tüchern über der Vorstadt noch“

GW II, 62, DIE LICHTUNG (1943/1944):
„hunderttürmigen Städten“

GW II, 68, DER STROM (1944):
„hält, ob auch Städte, vielgetürmte,“

GW II, 81 resp. 83, DIE VATERSTADT (1946):
„und die geliebte Stadt fängt irgendwann“ (81)
„geliebte Stadt, so alt und schön geworden,“ (83)

GW II, 104, KEINER VERDUNKELTE EUCH (1947):

„schauen: die Wiesen, darin eng seine Vaterstadt ruht –“

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *Juni* (1948):

„Besuch kam aus der Stadt.“

GW II, 134 resp. 136, DER MALER KESSLER (nicht datiert, wohl um 1948):

„Stadt, und vom Rathausturm klingt blecherner Stundenschlag her.“ (134)

„Wo sich die Stadt in die Gärten verliert und die Gärten in Felder,“ (134)

„Die Stadt“ (136)

GW II, 186, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):

„Botschaft, tief unter den großen Städten.“

GW II, 188, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 2 (1951):

„den Dächern hin der Stadt, eine Galeere“

GW II, 194 resp. 197, DER IKONENMALER (1952):

„Städte sind da, laut von Märkten. Keiner“ (194)

„ich hör die Städte hinter jedem Wald“ (197)

GW II, 199, DER MALER BROUWER (1952):

„Güte wohnt nicht in den Städten.“

GW II, 210, DER REGENBOGEN (1952):

„über den Städten“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):

„Städte sah ich im stäubenden“

GW II, 254, LAMPEN (1954/1955):

„im Gefels der Städte“

GW II, 255, DIE MEMEL (1955):

„Seitab die Städte, gilbend“

GW II, 273, ALTE STADT AM DON (1955):

„am alten Strome, sank auf die Stadt: das Rot“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 277, BARTÓK (1955):

„gekommen aus großen Städten“

GW II, 285, RÜGENSCHE KÜSTE (1956):

„drunten die Stadt“

GW II, 293, PINDAR (1956):

„schlagend der Stadt ein Geschrei“

GW II, 294 resp. 295, STÄDTE 1941, *Kandava* (1956):

„Städte 1941“ (294)

„Stadt. Dein Name wie Wind noch“ (295)

GW II, 297, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):

„Weiße Stadt“

„Stadt. Da legen die Räuber“

GW II, 299 resp. 301, CHRISTBURG, I und III (1956):

„Eine Stadt,“ (299)

„Stadt: ein windloses Lied,“ (301)

GW II, 323, MEMORIAL (1959):

„geschüttet, die Stadt. Ich zähl die Gewitter“

„Stadt, die zerstört ist“

GW II, 332, INITIAL FÜR EINE ZEIT LORCAS (1959):

„hält, der eine alte Stadt vergißt,“

„meiner Stadt, die geschwärzten“

GW II, 335, STADTBESUCH (1960).

GW II, 360, SUMPFLAND ŠEPETA (evtl. 1962):

„wo die Stadt versunken ist“

Der Begriff kommt in den Romanen und Erzählungen häufig vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.58 Städtchen

GW I, 18, WAGENFAHRT (1957):

„strohernen Rand, mein Städtchen“

GW I, 42, JOSEPH CONRAD (1956):

„Städtchen, am Dnjestr gesungen,“

GW II, 336, ROSA LUXEMBURG (1960):

„auf vom Wiesenstädtchen,“

Der Begriff kommt mehrmals im Roman „LEVINS MÜHLE“¹¹⁵⁹ nicht aber im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“ vor. Er findet sich zudem in den Erzählungen „BOEHLENDORFF“¹¹⁶⁰ und „DER TÄNZER MALIGE“¹¹⁶¹.

6.59 Stall

GW II, 78, DIE KÄLBER VON NOWO-SHACHTINSK (1945):

„schwappende Euter, den Stall, die Straße,“

GW II, 83, DIE VATERSTADT (1946):

„geliebte Farben, – und vom Stall scholl her“

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *Mai* (1948):

„die Stallmagd noch wach.“

GW II, 126, GELIEBTES JAHR, *November* (1948):

„Hinter dem Stalldach im Astwerk“

GW II, 331, TAGLIED (1959):

„Nacht, eine Stallaterne,“

1159 GW III, 71, Z. 18 und 20; GW III, 99, Z. 24/25; GW III, 104, Z. 10/11; GW III, 217, Z. 23.

1160 GW IV, 105, Z. 28.

1161 GW IV, 164, Z. 5; GW IV, 167, Z. 4.

Anders als im lyrischen Werk, wo er lediglich fünfmal und ausschließlich in Nachlassgedichten vorkommt, die mit einer Ausnahme in Kriegsgefangenschaft entstanden sind, wird der Begriff „Stall“ in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁶² und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁶³ wesentlich häufiger verwendet. Zudem findet er sich in den Erzählungen „BEGEBENHEIT“¹¹⁶⁴, „BRIEFE AUS AMERIKA“¹¹⁶⁵, „ROTER STEIN“¹¹⁶⁶, „DER TÄNZER MALIGE“¹¹⁶⁷ und „SONNENBAD“¹¹⁶⁸.

6.60 Stiege

GW I, 103, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):
„Stiegenknarren stäubend, im Klang der Turmuhr“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):
„Der Staub auf der Stiege“

GW II, 57, MAJEWO (1943):
„Und Häuser, ausgetretenen Stiegen gleich,“

GW II, 169, ELISENS STIEGE (1950):
„Auf der Stiege aber ist alt der Schatten“
„Stiegenholz sich mild, und wie schwingt es, klingt – oh!“

GW II, 292, ŽEMAITE (1956):
„der Jahre unter den Stiegen,“

Der Begriff kommt je einmal im Roman „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁶⁹ und der Erzählung „UNORDNUNG BEI KLAPAT“¹¹⁷⁰ vor.

1162 GW III, 9, Z. 22 und 24 (insgesamt drei Nennungen); GW III, 12, Z. 7; GW III, 22, Z. 22; GW III, 33, Z. 2; GW III, 39, Z. 34; GW III, 74, Z. 24; GW III, 78, Z. 19; GW III, 104, Z. 13; GW III, 128, Z. 24; GW III, 150, Z. 3 und 4; GW III, 156, Z. 16; GW III, 157, Z. 5; GW II, 159, Z. 18.

1163 GW III, 247, Z. 20; GW III, 259, Z. 21 und 25; GW III, 260, Z. 16; GW III, 302, Z. 17; GW III, 318, Z. 28; GW III, 324, Z. 16.

1164 GW IV, 15, Z. 3 und 12.

1165 GW IV, 25, Z. 4 (zwei Nennungen).

1166 GW IV, 79, Z. 4; GW IV, 81, Z. 2, 5 und 32; GW III, 83, Z. 5.

1167 GW IV, 166, Z. 32.

1168 GW IV, 221, Z. 24/25.

1169 GW III, 259, Z. 18.

1170 GW IV, 45, Z. 4/5.

6.61 Stube

GW I, 103, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):

„Schläfenschmiegun, da er in schmalen Stuben“

GW I, 199, KOLNOER TANZ (1963):

„Er tanzt in der Stube,“

GW II, 31, NACH DEM RUSSISCHEN, *Gartendistel* (undatiert):

„Ruft da die Stube: Kehr mich doch!“

GW II, 75, HEIMATLIED (1945):

„und in den Stuben waren blank“

GW II, 244, <AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.>, III (1954):

„stickige Stuben“

GW II, 247, WALD (1954):

„war die Stube weiß und das Dach verwölbte“

Der Begriff kommt häufig in beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.62 Stufe

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„Und ich erkenne die Stufen,“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):

„Pfad, auf erwachsener Stufe“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):

„Türme. Die Stufe des Ufers. Einst,“

GW I, 203, WIEDERERWECKUNG (1964):

„und Stufen,“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):

„Die Bretterstufen am Haus.“

GW II, 49, NOWGOROD 1941, *Anruf* (1941):

„grämlich wie Stufen des Leidensberges.“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941):

„die Stufen dumpfer, bis sich davon ein Ton“

GW II, 111, BACKSTEINGOTIK, *Gräber im Hohen Chor zu Königsberg* (1947):

„Verstummt die Gräberklage an den Stufen,“

GW II, 117 resp. 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„steingrünen Stufen gegliedert, glänzen“ (117)

„Stufe hinauf, wo die Luft sich lichtet.“ (118)

GW II, 139, KASKADE (1948):

„die Stufensteine, bis“

GW II, 215, FRIEDRICH GILLY (undatiert, um 1952):

„zu Stufen auf und Bogentoren“

„Einst werden diese Stufen von klingenden“

GW II, 242, DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN (1954):

„Als ein erschwiegener Ruf dich hielt, die Stufen“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), II (1954/1955):

„Aufgang, lichte Stufen bis vor das rauschende“

GW II, 292, SAPPHO (1956):

„Stufe eine Zeit, ein Verweilen; sieh, er“

Der Begriff kommt in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁷¹ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁷² sowie den Erzählungen „D. B. H.“¹¹⁷³, „DUNKEL UND WENIG LICHT“¹¹⁷⁴ und „DER MAHNER“¹¹⁷⁵ vor.

6.63 Tor

GW I, 15, <AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.> (1954):
„Spruch an den Pfosten des Tores“

GW I, 27, DORFNACHT (1960):
„das Tor schließt und lehnt an den Himmel,“

GW I, 31, DIE SARMATISCHE EBENE (1956):
„weit, ein Glockentor,“

GW I, 55, STROMGEDICHT (1959):
„Tore, eingesunkene“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):
„der Töchter Gesicht. Am Tor“

GW I, 88, DER WANDERER (1960):
„zu zählen vergessen die Tore,“
„Jedes Tor ist offen.“

GW I, 97, GEDENKBLATT (1960):
„standen im Hoftor, redend,“

GW I, 111, PETR BEZRUCĚ (1961):
„Tor.“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):
„Tor, silberner steigt,“

1171 GW III, 36, Z. 24; GW III, 40, Z. 25; GW III, 63, Z. 16; GW III, 64, Z. 25; GW III, 65, Z. 17; GW III, 101, Z. 9 und 10; GW III, 155, Z. 3; GW III, 188, Z. 4.

1172 GW III, 278, Z. 32.

1173 GW IV, 70, Z. 7.

1174 GW IV, 126, Z. 8 und 10.

1175 GW IV, 146, Z. 30.

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 144, MICKIEWICZ (1961):

„unter das Bild im Wilnaer Tor, auf dem Strom“

GW I, 184, ANKUNFT (1961):

„der vor das Tor tritt, der“

GW I, 196, ESZTHER (1963):

„und sitzt im Tor.“

GW I, 207, DAS VERLASSENE HAUS (1964):

„mit Schritten Verstorbener. Wie das Echo“

GW I, 224, WEGZEIT BEI P. (1954):

„traten ins Tor mit dem blauen“

GW II, 10, WÜRZBURG / ABENDS (1936):

„Engel schreiten aus den Toren“

GW II, 14, NACH MEI SCHENG (Entstehung unbekannt):

„ich trete vor das Tor, ich sänge gern –“

GW II, Titel und 21, DER GOTT DER TORE (1941/1942):

„mit jedem neuen Tor“

GW II, 39, AUF EINE ALTE MELODIE (1943/1944):

„längst aus dem Tor getragen,“

„gehn Träume hell durchs Nächtetor.“

GW II, 41, RUSSISCHE STADT (*Morgens*) (1944):

„weißen Wolken, strenge geschloss'ne Tore,“

GW II, 111, BACKSTEINGOTIK, *Gräber im Hohen Chor zu Königsberg* (1947):

„und Tore übertreiben weit den Prunk“

GW II, 116, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„verrauschter Tage: Bogentoren,“

GW II, 121, GELIEBTES JAHR, *März* (1948):

„Am Hoftor lehn' ich und laß die“

GW II, 126, GELIEBTES JAHR, *November* (1948):
„Morgen heute. Zum Hoftor“

GW II, 158, EINFÜHRUNGSTEXTE ZU DEN FUCHS-VARIATIONEN VON H.-J. HOFMANN (1946):
„grün bekränzt sind Tür und Tor,“

GW II, 159, SCHULAUFSATZ (1946):
„draußen am Friedländer Tor.“

GW II, 183, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):
„als sich die Wüste schlich an die Tore schon“

GW II, 190, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 7 (1951):
„Und jeder kommt durch dieses Tor zu dir.“

GW II, 209, DER REGENBOGEN, *Franz Tunder* (1952):
„an überkränzten Toren“

GW II, 215, FRIEDRICH GILLY (um 1952):
„zu Stufen auf und Bogentoren“

GW II, 222, VERLASSENES DORF 1942 (1942):
„klopfst an die Tore um Brot.“

GW II, 241, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954):
„erübrigt: Tor an Tor“

GW II, 247, WALD (1954):
„mitteninne, traten ans Tor, das Dunkel,“

GW II, 250, KASSANDRA (1954):
„zu pflücken am Tor die Kamille,“

GW II, 252, DIE SCHNITTER (1954):
„wob ihr Geflecht ins Tor.“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):
„Tor mit den Luken.“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 266, FLUSSGOTT (1955):

„der Mündung Tor, den Meermund“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), II (1954/1955):

„Tor aus Dämm' rung, aus Nacht der“

GW II, 284, UNTER DEM HOFTOR (1956).

GW II, 292, SAPPHO (1956):

„Lieder: goldne Nägel im Bogentore“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):

„traten unter des Tors“

„wehn in den Türen –, das Tor,“

GW II, 310, ANKÜNDIGUNG (1957):

„ich stechs auf dein Gartentor.“

GW II, 315, WÄNDE WEISS (1958):

„Bögen, Tore, geschnitten im Schwalbenflug -“

GW II, 329, ANDENKEN AN HÖLDERLIN (1959):

„Das treibende Boot. An dem Torbau“

GW II, 345, RABELAIS (1960/1961):

„Ich warte, im Tor, vor der schönen“

GW II, 348, LIEBESGESPRÄCH (1963?):

„Und gehn vor das Tor. Es trete“

Der Begriff kommt häufig in beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.64 Treppe

GW I, 38, GÓNGORA (1959):

„Denn die Treppe hinab,“

GW I, 93, ALTER HOF IN WILNA (1960):
„ist der Vater gefallen, die Treppe“

GW I, 94, HOLUNDERBLÜTE (1960):
„die kleine Treppe hinab –“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):
„Treppen. Die Straße hinab.“

GW I, 198, STADT (1963):
„Wände, die Treppe“

GW I, 210, UNDINE (1964):
„Treppe tritt vor.“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Abend* (1943):
„Zerstörten Treppen gleichend das Ufer geht,“

GW I, 230, ÖRTLICHE POSTBEHÖRDE (1963/1964):
„erzählen auf einer Treppe“

GW II, 86, OPHELIA (1947):
„vergessnen Gartentreppe – – Warum nenn' ich“

GW II, 95, BLUMEN UND KRÄUTER, *Kaiserkrone* (nicht datiert):
„Hoch über Blättertreppen“

GW II, 116 resp. 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):
„Fenster und Treppen, und euch, von Säulen“ (116)
„der Treppen Anstieg fühl' ich und abends oft“ (118)

GW II, 136, DER MALER KESSLER (nicht datiert, um 1948):
„nur wo verspätet ein Laden. Die Treppe erseufzt. Das Geländer“

GW II, 139, KASKADE (1948):
„die Treppe von Türkis,“

GW II, 202, WÜRZBURGER RESIDENZ (1952):
„Treppen, den Deckenbildern dargetan:“

GW II, 345, RABELAIS (1960/1961):
„Treppe, der Garten ist hell:“

Der Begriff findet sich in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁷⁶ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁷⁷, er kommt zudem in den Erzählungen „VON NACHGELASSENEN POESIEN“¹¹⁷⁸, „LITAUISCHE GESCHICHTE“¹¹⁷⁹, „IN FINGALS HAUS“¹¹⁸⁰, „EPITAPH FÜR PINNAU“¹¹⁸¹, „D. B. H.“¹¹⁸², „JUNGER HERR AM FENSTER“¹¹⁸³, „RAINFARN“¹¹⁸⁴, „DUNKEL UND WENIG LICHT“¹¹⁸⁵, „DE HOMINE PUBLICO TRACTATUS“¹¹⁸⁶, „DER MAHNER“¹¹⁸⁷ und „SONNENBAD“¹¹⁸⁸ vor.

6.65 Tür

GW I, 7, KINDHEIT (1954):
„Düsternis Fenster und Tür.“

GW I, 20, DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA (1957):
„«Türriegellos!»“

GW I, 26, GESTORBENE SPRACHE (1960):
„draußen, der an die Tür streift,“

GW I, 28, DIE SPUR IM SAND (1954):
„dich von der Tür. Ich ging“

GW I, 29, LITAUISCHE LIEDER (1957):
„muß ich sein um die Tür,“

1176 GW III, 17, Z. 35; GW III, 38, Z. 2; GW III, 40, Z. 18; GW III, 41, Z. 27; GW III, 43, Z. 27; GW III, 61, Z. 11 und 16; GW III, 64, Z. 23, 25 und 26; GW III, 65, Z. 17; GW III, 74, Z. 31; GW III, 139, Z. 19; GW III, 187, Z. 32; GW III, 188, Z. 3; GW III, 194, Z. 1, GW III, 206, Z. 34.

1177 GW III, 231, Z. 13; GW III, 235, Z. 5; GW III, 250, Z. 28.

1178 GW IV, 21, Z. 35.

1179 GW IV, 41, Z. 12.

1180 GW IV, 51, Z. 19.

1181 GW IV, 54, 14/15, 20, 22 und 26; GW IV, 55, Z. 19.

1182 GW IV, 69, Z. 14; GW IV, 70, Z. 28.

1183 GW IV, 74, Z. 1; GW IV, 75, Z. 28.

1184 GW IV, 115, Z. 32.

1185 GW IV, 125, Z. 33; GW IV, 126, Z. 7 und 8.

1186 GW IV, 135, Z. 25.

1187 GW IV, 147, Z. 20; GW IV, 149, Z. 12.

1188 GW IV, 224, Z. 18 und 35.

GW I, 79, DER ADLER (1960):
„in das Holz meiner Tür“

GW I, 93, ALTER HOF IN WILNA (1960):
„Gegen die Tür“

GW I, 106, BRENTANO IN ASCHAFFENBURG (1960):
„er schließt an der eichenen Tür.“

GW I, 107, HÖLDERLIN IN TÜBINGEN (1961):
„Neigung, vor dieser Tür“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):
„Türen und über den Brunnen.“

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955):
„geschwärzt, deine Türen zerbrach“

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):
„ein Lamm, vor der Tür,“

GW I, 134, KLOSTER BEI NOWGOROD (1955):
„Türen, leer, der steinerne“

GW I, 140, HOLZHAUS (1957):
“sich ein in die Tür. Du bist“

GW I, 153, MOZART (1961):
“schlägt eine Tür, ich frag nicht,“

GW I, 168, HERBERGE (1962):
„Birkenzweige abends verschließen die Tür.“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):
„durch die vermauerte Tür,“

GW I, 175, AN RUNGE (1962):
„aus der Tür, eine Münze“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 183 resp. 184, ANKUNFT (1961–1963):

„Meine Tür“ (183)

„hinter den Türen, lauscht:“ (184)

GW I, 188, BARLACH IN GÜSTROW (1963):

„die Tür. An der Schwelle“

GW I, 202, HAUS (1963):

„Schatten, nun geht von der Tür.“

GW I, 208, ALTER HOF IN HÄME (1964):

„Aus der Tür“

GW I, 210, UNDINE (1964):

„halten Türen geöffnet,“

GW I, 212, HUMLEGÅRD (1964):

„Türlicht Schulterschatten Fingerschrift“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943):

„Leer sehn die Fensterhöhlen, leer bleibt die Tür,“

GW I, 229, DER VERSPÄTETE HIRTE (1946):

„als ich die Tür auftat,“

„ich stehe an der Tür.“

GW I, 232, KANTIANER (undatiert):

„Weil sich die Katze nicht selber die Türe zu öffnen vermag, drum“

„schnitt ich besorglich ein Loch über der Schwel' in die Tür,“

GW II, 21, DER GOTT DER TORE (1941/1942):

„Noch über jeder Türe“

GW II, 22, AUF DED DER FRAU B. (undatiert, um 1942):

„noch bei der Türe stehn.“

GW II, 54, PUSTOSCHKA (1943):

„Die Tür bewacht des Heil'gen verwittert Bild.“

GW II, 75, HEIMATLIED (1945):

„Und Tür und Fenster schwiegen lang“

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):

„das hohe Haus, die Tür bewachten Löwen“

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):

„Dies ist die Tür. Du mußt den Nacken beugen,“

„hält bei der Türe in den Nischen Rast.“

„das Herz; wir stehen immer vor den Türen,“

GW II, 122, GELIEBTES JAHR, *Mai* (1948):

„Birkenlaub an die Türen. Hinter“

GW II, 134 resp. 135, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):

„neben der Türe schon Stock, Farben und Zeichengerät.“ (134)

„vor seine Türe der Schmied, wischt mit dem Armel den Schweiß.“ (135)

„Fenster geöffnet, der Wirt lehnt an der Tür. Überm Ohre“ (135)

GW II, 150, DER SCHWELLENSTEIN (1948):

„Ich tu es vor die Türe dein,“

„vor deiner Tür ein Schwellenstein.“

GW II, 158, EINFÜHRUNGSTEXTE ZU DEN FUCHS-VARIATIONEN VON H.-J. HOFMANN (1946):

„grün bekränzt sind Tür und Tor,“

GW II, 168, GIOTTO (1950):

„an die verschlossnen Türen, mitten in“

GW II, 178, ELISENS TÜR (1951):

„Sonst knarrte oft die Türe,“

„ist weit die Tür. Ich hab“

„die Hände an die Türe“

GW II, 192, EUROPÄISCHE ODE (1951/1952):

„Noch ist an den Türen die Blutschrift deiner“

GW II, 199, DER MALER BROUWER (1952):

„Schwalbenflug. Lang in den Türen“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 203, WÜRZBURGER RESIDENZ (1952):

„und Türen anvertraut nun: ja, wir dürfen“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):

„Türen, an rinnenden Brunnen.“

GW II, 232, ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX (1953):

„unter der Türe“

GW II, 235, GUINES SEPT. 1940 (1953/1954):

„aus schlichtem Stein. Verschlussne Türen, Fenster“

GW II, 239, TRAKL (1954):

„Unter der Tür“

GW II, 248, WINTER (1954):

„in die Pfosten der Tür gekrallt.“

GW II, 254, LAMPEN (undatiert, um 1954/1955):

„Der da unter die Tür tritt,“

GW II, 255, GIANINA (1955):

„Da du in die Tür stellst,“

GW II, 269, DORF (1955):

„der in den Türen“

GW II, 274, DER AHN (1955):

„Fenster und Tür.“

GW II, 278, BARTÓK (1955):

„ins Türholz die Fröste sich krallten?“

GW II, 287, KIRCHE BEI SHMANY (*Nordrußland 1943*) (1956):

„Fremde. Um deine Tür“

GW II, 293, PINDAR (1956):

„wilder Falken an die Erz(türen)“

GW II, 297, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):
„tritt in die Türen, Feuer“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):
„wehn in den Türen –, das Tor,“

GW II, 302, ALTES LIED (1957):
„Da ich kam: die Tür“

GW II, 304, DIE MAINAU (1957):
„geh ich ein in die Tür.“

GW II, 310, ANKÜNDIGUNG (1957):
„fall ich in deine Tür.“

GW II, 343, IN DER REUSE ZEIT (II) (1958–1961):
„Geöffnet die Türen. Die Frauen“

GW II, 347, ALMA JOHANNA KOENIG (*für Oskar Jan Tauschinski*) (1962):
„unter der Tür mit den Wölfen.“

GW II, 348, LIEBESGESPRÄCH (1963):
„hinter den Türen,“

GW II, 359, J. G. HAMANN (undatiert):
„Der Strom vor meiner Türe:“
„Hart vor der Tür der Wind“
„Vor meiner Tür der Strom,“

GW II, 360, IN KUPIŠKIS ÜBER DIE EICHEN (undatiert):
„kam vom Fluß, die Balkontür“

Der Begriff kommt häufig in beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelnachweise verzichtet wird.

6.66 Turm

GW I, 18, WAGENFAHRT (1957):
„droben in Türmen, hörten“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 44, DER SINGSCHWAN (1956):
„gesungen auf Türmen“

GW I, 53, DER ILMENSEE 1941 (1959):
„draußen der Turm,“

GW I, 87, ERZÄHLUNG (1961):
„hat Türme“

GW I, 103, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):
„deinen Türmen, unter der Simse Wirrung“
„Stiegenknarren stäubend, im Klang der Turmuhr“

GW I, 107, HÖLDERLIN IN TÜBINGEN (1961):
„Turm,“

GW I, 116, GERTRUD KOLMAR (1961):
„mit Türmen gegürtet sein?“

GW I, 119, AN NELLY SACHS (1961):
„über Türmen“

GW I, 121, DER DON (1960):
„im Turm,“

GW I, 122, IKONE (1960):
„Türme, gebogen, verzäunt“

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):
„einen weißen Turm, und woher“

GW I, 127, ÜBER DEM STROM (1960):
„weiß, erschallend von Türmen,“

GW I, 136, OSTERN (1961):
„gehn an die Mauer, Türme,“
„Mauer Türme, die hohen“
„Türme des Lichts, ich hab“

GW I, 137, RUSSISCHE LIEDER (1960):
„von einem Turm“

GW I, 158, NOWGOROD (*Ankunft der Heiligen*) (1961):
„Türme und Dächer“
„und einen Turm, geschrieben“

GW I, 168, HERBERGE (1962):
„Türme aus Vogelrufen“

GW I, 169, DIE WOLGASTÄDTE (1962):
„Türme. Die Stufe des Ufers. Einst“

GW I, 190, J. R. M. LENZ (1963):
„Über den Petriturm“

GW I, 210, UNDINE (1964):
„Du verbirgst dich an Türmen.“

GW I, 220, PLESKAU (undatiert, um 1943):
„über der Türme verlor'ner Mühe.“

GW I, 222, NOWGOROD 1943, *Anruf* (1943):
„Noch stehen Türme, die ihrer Kuppeln Last“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Klosterkirche* (1943):
„geborsten ist das Dach, und es neigt der Turm“

GW I, 223, NOWGOROD 1943, *Abend* (1943):
„und rötlich, stumm hinab. Ein Turm. Dort“

GW II, 10, FLUSSFAHRT (1935/1936):
„Ein Turm. Ein goldnes Dach.“

GW II, 28, ORDENSKIRCHE/TILSIT (undatiert, um 1942):
„des Turms. Der trägt ein grünes Kuppeldach“

GW II, 31, NACH DEM RUSSISCHEN, *Das Jahr* (undatiert, um 1943):
„zwölf hohe Türme darum sitzen“
„ein jeder Turm vier Fenster hat“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 40, WINTERLICHER STROM, // (1944):
„und jenen Türmen und Winterhöfen.“

GW II, 48, DER ILMENSEE (1941):
„ragte der Turm und der Vögel Wohnstatt.“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *KremI* (1941):
„Turmdaches dort und der Mauerkränze.“

GW II, 71 resp. 72, KANDAUER HERBSTGEDICHT (1944):
„Wir suchten nach der Türme verfallner Spur“ (71)
„Astwerk, erhoben und Türmen gleichend.“ (72)

GW II, 82, DIE VATERSTADT (1946):
„dem griff ins Herz des heitern Turmes Bild:“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):
„den Turm sehr hoch.“
„Geschlossen war das Dach, im Turme hingen“

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Westwand* (1947):
„der Türme Anstieg – Steh! es gilt dein Leben!“

GW II, 134, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):
„Stadt, und vom Rathausturm klingt blecherner Stundenschlag her.“

GW II, 185, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):
„Propheten, des im Turme verdämmernden;“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):
„im Turmgebirge endlich zu einen, wild“

GW II, 192, EUROPÄISCHE ODE (1951/1952):
„Anders kannten sie dich. In deinen Türmen“

GW II, 194, DER IKONENMALER (1952):
„Schiffe vor den Winden, hoch und Türmen“

GW II, 199 resp. 201, DER MALER BROUWER (1952):

„eines Turms, darum zuhauf“ (199)

„Sturm läßt unser Segel“ (201)

GW II, 210, DER REGENBOGEN, *Nicolaus Bruhns* (1952):

„Türme, naß –“

GW II, 213, DER TEPPICHWIRKER (undatiert, um 1952):

„die Türme – – Oft, wenn schon geendet“

GW II, 226, KLOSTER BEI NOWGOROD (1953):

„und hing im Dämmern: Mauer, Turm, das Rund“

GW II, 233, GRYPHIUS (1953/1954):

„aufsprühn, Turm, Mauern, Scheuer, Ackerkrum“

GW II, 240 resp. 241, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954):

„der Halme Turm und Wand,“ (240)

„Ein Turm steht mir davor.“ (241)

GW II, 245, <AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S.> (1954):

„Flüsse, vom Alter der Türme“

GW II, 259, AUF EINER BURG (1955):

„mürb: der Turm, goborstne“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), I (1954/1955):

„nieder die Nacht, die von Stürmen“

GW II, 276, DAS GRIECHISCHE LIED, (*Kiew 986*) (1955):

„draußen die moosigen Türme“

GW II, 285, RÜGENSCHE KÜSTE (1956):

„ängstenden Türme.“

GW II, 297 resp. 298, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):

„zum Turm auf, dem breiten“ (297)

„Turm. Der Räuber geweitete“ (298)

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 300, CHRISTBURG, // (1956):
„erst mit den Türmen, schlug“

GW II, 321, DIE RUSSISCHE BIRKE (1959):
„im Turm, Marjas Seele,“

GW II, 329, ANDENKEN AN HÖLDERLIN (1959):
„der Mauern und Türme. Im Wind.“

GW II, 332, INITIAL FÜR EINE ZEIT LORCAS (1959):
„in der Türme Gewirr“

GW II, 336, ROSA LUXEMBURG (1960):
„Türmen, atemlos, dort:“

Der Begriff kommt häufig in den beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelverweise verzichtet wird.

6.67 Türmchen

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter* (1947):
„lebt zaghaft eines Türmchens Fröhlichkeit“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):
„Aus Pfeilern drängt, mit spießenden Türmchen auf“

GW II, 279, AN ULLA WINBLAD (1955):
„Himmel stechen die Türmchen auf;“

Der Begriff, der im lyrischen Werk ausschließlich in drei zwischen 1947 und 1955 entstandenen Nachlassgedichten vorkommt, findet sich auch im Roman „LEVINS MÜHLE“¹¹⁸⁹ dreimal.

1189 GW III, 74, Z. 26; GW III, 102, Z. 35; GW III, 164, Z. 9.

6.68 Vierung

GW II, 112, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947).

Der Begriff kommt im lyrischen Werk Bobrowskis nur ein einziges Mal vor und findet sich in den beiden Romanen und den Erzählungen nicht.

6.69 Wand

GW I, 27, DORFNACHT (1960):

„streichen die Hauswand. Wind,“

GW I, 45, WINDMÜHLE (1959):

„atmend von Blitzen, die schreckliche Wand“

GW I, 48, DIE KIRCHE «LINDERE MEINEN KUMMER» (1960):

„Über den Wänden,“

GW I, 55, STROMGEDICHT (1959):

„Zeichen an bläulicher Wand.“

GW I, 60, KAUNAS 1941 (1957/1958):

„Bruder? An blutiger Wand“

GW I, 63, WIEDERKEHR (1960):

„unter der Balkenwand,“

GW I, 65, SEEUFER (1960):

„Holzwand. Der Schlaf, ein Geflüster,“

GW I, 91, TOD DES WOLFES (1960):

„verflieg. Vor die hohe Wand“

GW I, 103, ODE AUF THOMAS CHATTERTON (1955):

„und den Wänden, steilem Geschneid der Bögen,“

GW I, 119, AN NELLY SACHS (1961):

„fiel auf die Erdwand, Sand“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW I, 123, VERLASSENE ORTSCHAFT (1961):

„die Hauswand bewächst“

GW I, 124, UNTER DEM NACHTRAND (1952):

„Dächern, gilbenden Wänden,“

GW I, 126, AUFENTHALT (1961):

„hügelig, Haus und Wand,“

GW I, 130, KATHEDRALE 1941 (1955):

„Rauch hat dir die Wände“

GW I, 132, DORFKIRCHE 1942 (1960):

„um Schneedach und Balkenwand.“

„geborsten die Wand,“

GW I, 140, HOLZHAUS (1957):

„Wände und Dach und Herd“

GW I, 162, ERFAHRUNG (1962):

„an die Steinwand geschrieben der Höhle.“

GW I, 179, WENN VERLASSEN SIND (1963):

„die Wände stürzen und Hohlwege, aus den Bäumen“

GW I, 197, KRYPTA / DOM ZU BRANDENBURG (1963):

„klirrend, die Wände aber“

GW I, 198, STADT (1963):

„Wände, die Treppe“

GW I, 201, HAUS (1963):

„Holunder verwischt auf der Wand“

„An der Wand die Schatten“

GW I, 203, WIEDERERWECKUNG (1964):

„schlag von Wänden“

GW I, 209, VORSORGE (1964):

„ist an die Wand genagelt,“

GW I, 212, HUMLEGÅRD (1964):
„auf Häuserwänden“

GW I, 238, MÄRKISCHES MUSEUM (1964):
„weiter, und weiter ertönt klirrend die Uhr an der Wand,“

GW I, 239, CANETTIS BLENDUNG (Entstehung unbekannt):
„Alle Wände hinauf, zu Hunderten, Tausenden: Bücher,“

GW II, 37, AN BERLIN 1943 (um 1943):
„an einer Trümmerwand stand's“

GW II, 50, NOWGOROD 1941, *Klosterkirche* (1941):
„Im Angesichte aber der Bilderwand –“

GW II, 55, SCHMANY, 2 (1943):
„Bald sinkt die morsche, stämmegefügte Wand,“

GW II, 106: BACKSTEINGOTIK, *Die Burg* (1947):
„die Wand empor. Da starrten nur die toten“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Strebpfeiler* (1947):
„die Wand zu halten, Räume zu bereiten“

GW II, 107, BACKSTEINGOTIK, *Der Dom* (1947):
„erwuchs der Bau schon mit den ersten Wänden,“

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter* (1947):
„Wo auch im lastenden Gebirg' der Wände,“

GW II, Titel und 109, BACKSTEINGOTIK, *Westwand* (1947):
„Die Wand steigt übermächtig auf mit schroffen“
„Die Wand bleibt starr. Dir muß das Herz erbeben.“

GW II, 109, BACKSTEINGOTIK, *Portal* (1947):
„drückt nieder aus den Wänden, daß sie fast“
„Und deiner Schritte Schlag springt an den Wänden“

GW II, 110, BACKSTEINGOTIK, *Gotisches Fenster* (1947):
„schaust du hinauf die steilen Wände. Schliefe“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 116 bis 118, KLASSIZISTISCHE ODE (*Für Dr. Anton Grundmeier*) (1947):

„ragenden Wänden, des hingegangnen“ (116)

„die Wände wieder unter den sehr genau“ (117)

„fügt in der Wände Geheiß unlöslich,“ (118)

GW II, 124, GELIEBTES JAHR, *August* (1948):

„die stäubende Wand hinaufjagen,“

GW II, 136, DER MALER KESSLER (um 1948):

„scheint wie verzaubert. Die Straße erklingt unterm Schritt, an den Wänden“

GW II, 144, KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER, 4. *Maestoso* (1948):

„der Felsenwand, Gericht“

GW II, 153, SCHNAPSELEGIE FÜR W. (1944):

„Wandspruch vererbt und aus lauter“

GW II, 155, TANZSUITE FÜR HELMUT, *Courante* (Entstehung unbekannt, um 1948):

„im wandelosen Blau.“

GW II, 167 resp. 168, GIOTTO (1950):

„von einer Wand zur andern. Nichts geschah,“ (167)

„als was auf Fliesen, Wänden, in den breiten“ (167)

„aufschrie aus der Begrenzung: von der Wand“ (167)

„Du aber zwangst die Wände weit hinaus.“ (167)

„von einer Wand zur andern. War ein Haus.“ (167)

„bis an die Wand sich wagte, seine Hand“ (167)

„Dies ist nicht Wand: gegliedert nicht, in Flächen“ (168)

„dies ist nicht Wand. Ein Bild ists aller Leiden.“ (168)

„Dies aber fordert dich! Vor dieser Wand“ (168)

GW II, 173, AKROSTICHA, 4 (1950):

„reicher die Tische, die Wände“

GW II, 187, MARIENKIRCHE IN DANZIG (1951):

„Entstiegene aus rötender Wände Last,“

GW II, 188, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 4 (1951):

„aus Schluchten hallt an den geborstnen Wänden“

GW II, 189, DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS, 5 (1951):
„die Wand einreißen, Dach und Pfeiler stürzen.“

GW II, 197, DER IKONENMALER, 5 (1952):
„Die kahlen Wände meiner Kammer bleiben“

GW II, 218, LIEBESLIED (vielleicht 1952):
„Das Äußere tastet an den Wänden innen.“

GW II, 221, STÄDTE SAH ICH (1952):
„Dächern, gilbenden Wänden, Getümm.“

GW II, 231, ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE VERCINGETORIX (1953):
„Die gelben Wände“

GW II, 236, LIEDER DER TALISSONEN (*Preussen 1240*) (1954):
„der Väter Waffen von den Wänden – kommt,“

GW II, 240, EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA (1954):
„der Halme Turm und Wand“

GW II, 249, LAGER / ABENDS (1954):
„im Winkel, die Lehmwand hinan,“

GW II, 271, DER ROMBINUS (I), II (1954/1955):
„aber mit schwarzen Wänden“

GW II, 280, AN HELOISE (1956):
„Auf der Wand dein Gesicht,“

GW II, 297, STÄDTE 1941, *Nowgorod* (1956):
„schlägt an die Wände, die Sperber“

GW II, 300 resp. 301, CHRISTBURG I und II (1956):
„Wand, sie hoben den Blick.“ (300)
„in die Wände, die Mauer, es sank“ (300)
„Ritter. An weißer Wand“ (301)

GW II, 315, WÄNDE WEISS (1958):
„Wände weiß, Mauern aus Licht, Orgel Messiaens –“

Konkordanz der architektonischen Begriffe im lyrischen Werk

GW II, 324, STEINZEIT (1959):
„von den grünen Wänden.“
„Licht tief in den Wänden“

GW II, 331, TAGLIED (1959):
„Sommer, die Lichtwand,“

GW II, 338, PFERDE (1960):
„Wände, der Feuerschein. Rauch“

GW II; 355, KLAGEMAUER (1963):
„Daniel trat vor die Wand.“

GW II, 358, TRITT VOR DIE WAND DER ÄNGSTE (um 1953/1954):

Der Begriff kommt häufig in den beiden Romanen und den Erzählungen vor, weshalb auf Einzelverweise verzichtet wird.

6.70 Weiler

GW II, 200, DER MALER BROUWER (1952):
„in dem allerkahlststen Weiler,“

GW II, 272, DER ROMBINUS (I), III (1954/1955):
„starb in den Weilern,“

GW II, 300, CHRISTBURG, II (1956):
„über den Weilern zog“

GW II, 302, DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525 (1956):
„Dörfer und Weiler ab,“

GW II, 304, DIE MAINAU (1957):
„Feuer herein in die Weiler“

Der Begriff kommt weder in den Romanen noch in den Erzählungen vor.

6.71 Wohnung

GW I, 112, BACKSTEINGOTIK, *Vierung* (1947):
„je Wohnung nähme, wo im Stein hier wäre“

GW II, 325, ANSPRACHE ZU JUSTS GEBURTSTAG AM 7.10.1959 (1959):
„soviel haben weder Wohnung,“

Der Begriff kommt auch in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁹⁰ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁹¹ sowie in den Erzählungen „DUNKEL UND WENIG LICHT“¹¹⁹², „ÜBER KUNSTWERKE“¹¹⁹³, „KULTURDÜNGER“¹¹⁹⁴ und „SONNENBAD“¹¹⁹⁵ vor.

6.72 Wohnstatt

GW II, 48, DER ILMENSEE (1941):
„ragte der Turm und der Vögel Wohnstatt.“

GW II, 68, DER STROM (1944):
„und nur das Schweigen heißt Ruh und Wohnstatt.“

GW II, 185, DIE CESTIUS-PYRAMIDE (1951):
„menschlichen Wohnstatt Geläute hinschwemmt.“

GW II, 209, DER REGENBOGEN, *Franz Tunder* (1952):
„im Ohr Wohnstatt zu nehmen?“

Der Begriff, der in den Gedichten insgesamt viermal und nur zwischen 1941 und 1952 auftritt, kommt in den Romanen und Erzählungen nicht vor.

1190 GW III, 176, Z. 17/18.

1191 GW III, 231, Z. 14; GW III, 234, Z. 16 und 35.

1192 GW IV, 119, Z. 2.

1193 GW IV, 215, Z. 22.

1194 GW IV, 217, Z. 6.

1195 GW IV, 221, Z. 25.

6.73 Ziegel

GW II, 108, BACKSTEINGOTIK, *Dachreiter* (1947):
„Leicht überm grauen Ziegeldach im Winde“

GW II, 299, CHRISTBURG, I (1956):
„Auf Ziegeldächern wie Regen“

Der Begriff kommt mehrfach in den beiden Romanen „LEVINS MÜHLE“¹¹⁹⁶ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹¹⁹⁷ vor. Er findet sich auch in den Erzählungen „EPITAPH FÜR PINNAU“¹¹⁹⁸ und „D. B. H.“¹¹⁹⁹.

6.74 Zimmer

GW II, 136, DER MALER KESSLER (undatiert, um 1948):
„ächzt – doch das Zimmer erhellt wartend die Lampe und mild.“

Der Begriff, der in den Gedichten nur einmal vorkommt, findet sich mehrfach in den Romanen „LEVINS MÜHLE“¹²⁰⁰ und „LITAUISCHE CLAVIERE“¹²⁰¹ sowie in den Erzählungen „IDYLLE FÜR ALTE MÄNNER“¹²⁰², „IN FINGALS HAUS“¹²⁰³, „EPITAPH FÜR PINNAU“¹²⁰⁴, „EIN HERZ FÜR DEN HUND“¹²⁰⁵, „ICH WILL FORTGEHN“¹²⁰⁶, „JUNGER HERR AM FENSTER“¹²⁰⁷, „EIN STÜCK AUF DEM KLAVIER“¹²⁰⁸, „(ERZÄHLUNG ÜBER MENDELSSOHN-BARTHOLDY), Polarstern der Poeten“¹²⁰⁹.

-
- 1196 GW III, 34, Z. 26; GW III, 74, Z. 32; GW III, 75, Z. 26; GW III, 102, Z. 35; GW III, 105, Z. 19; GW III, 130, Z. 13; GW III, 154, Z. 35; GW III, 164, Z. 9; GW III, 184, Z. 11/12.
1197 GW III, 242, Z. 16; GW III, 264, Z. 24.
1198 GW IV, 53, Z. 6.
1199 GW IV, 68, Z. 7.
1200 GW III, 11, Z. 2; GW III, 40, Z. 5; GW III, 52, Z. 21; GW III, 69, Z. 9; GW III, 100, Z. 32 und 33; GW III, 111, Z. 25; GW III, 137, Z. 23; GW III 176, Z. 16.
1201 GW III, 227, Z. 19; GW III, 245, Z. 11 und 12; GW III, 253, Z. 16; GW III, 279, Z. 35; GW III, 329, Z. 6.
1202 GW IV, 37, Z. 11.
1203 GW IV, 52, Z. 9.
1204 GW IV, 55, Z. 17 und 25.
1205 GW IV, 58, Z. 6 und 27.
1206 GW IV, 62, Z. 19; GW IV, 63, Z. 7, 11, und 17.
1207 GW IV, 73, Z. 25.
1208 GW IV, 226, Z. 26; GW IV, 227, Z. 3.
1209 GW IV, 235, Z. 1.

7 Werkverzeichnis der Gedichte von Johannes Bobrowski

Im Werkregister sind alle Stellen der in der Untersuchung erwähnten Gedichte Bobrowskis angegeben. Bobrowskis Prosa ist in diesem Register nicht berücksichtigt worden. Seiten, auf denen Gedichte mitsamt ihren Titeln ganz oder teilweise zitiert werden, sind hervorgehoben. In der Regel wird auf diese im Text ausführlicher eingegangen.

A

- ABEND DER FISCHERDÖRFER 341, 421
ABENDLIED 422
ABENDS NACH DEM REGEN 427, 432, 444
ABENDS/RUSSLAND 211, 291, 330
ABSAGE 421
AKROSTICHA 449, 502
ALEKSIS KIVI 420, 440, 447, 449, 459, 474
ALMA JOHANNA KOENIG 493
ALTER HOF IN HÄME 34, 59, 167, **312 f.**, 344, 346, 371, 415, 443, 446, 448, 471, 482, 490
ALTER HOF IN WILNA 447, 487, 489
ALTES LIED 418, 493
ALTE STADT AM DON 120, 456, 477
AN BERLIN 1943 367, 368, 501
ANDENKEN AN HÖLDERLIN 462, 486, 498
AN HELOISE 503
AN JAWLENSKIJ 21, 26, 31, 40, 49, 55, 56, 57, **135**
ANKÜNDIGUNG 433, 473, 486, 493
ANKUNFT 415, 422, 426, 442, 484, 490
AN NELLY SACHS 105, 359, 360, 368, 494, 499
AN RUNGE 26, 31, 32, 40, 49, 56, 58, 60, 79, **99**, 102, 489
ANSPRACHE ZU JUSTS GEBURTSTAG AM 7.10.1959 434, 505
ANTHROPOMORPHE LANDSCHAFT 56
ANTWORT 363, 460
AN ULLA WINBLAD 319, 390, 433, 498
ATELIER P. GAUGUIN, PARIS RUE
VERCINGETORIX 31, 32, 39, 49, 51, 53, 58, 60, 69, **139 f.**, 461, 492, 503

AUF DED DER FRAU B. 490
AUF DEN JÜDISCHEN HÄNDLER A. S. 387, 404,
473, 481, 483, 497
AUF DEN TOD DES H. V. M. 211
AUF EINE ALLEE 242, 460
AUF EINE ALTE MELODIE 408, 443, 484
AUF EINE ALTE MELODIE (2) 201
AUF EINEN BRUNNEN 395, 398, 399, 403,
410
AUF EINER BURG 249, 250, 412, 429, 430,
435, 445, 457, 462, 485, 497
AUFENTHALT 195, 344, 402, 441, 471, 500

B

BACKSTEINGOTIK 30, 36, 195, 246, 249,
266, 267, 268, 273, 344, 367, 390,
404, 405, 406, 412, 416, 420, 427,
429, 430, 435, 436, 437, 439, 444,
448, 454, 457, 458, 461, 464, 466,
467, 468, 469, 471, 482, 484, 491,
496, 498, 499, 501, 505, 506
BARLACH IN GÜSTROW 31, 45, 50, 55, 167,
188, 189, 194, 405, 415, 473, 490
BARTÓK 424, 478, 492
BEFÄHIGTE EPOCHE 443
BEGEGNUNG 168
BEI PUSTOSCHKA 230, 444, 460
BEMERKUNGEN 189, 240
BERICHT 31, 45, 51, 166, 167, 168, **169**,
179, 180, 182, 183, 187
BILDNIS 462
BLUMEN UND KRÄUTER 293, 432, 437, 470,
487
BODENSEE 64, 66, 67
BRENTANO IN ASCHAFFENBURG 345, 431,
441, 453, 459, 480, 487, 489
BRIEF AN MOËL 31, 43, 161, **163**, 164, 438
BRUNNENGOTT 31, 34, **35**, 395, 410

C

CANETTIS BLENDUNG 501
CHATEAU OHNE MÄUSE 403, 408, 419, 429,
434, 465, 472
CHINESISCHE VASE (OCHSENBLUT) 31, 45, **46**,
48, 52, 59
Chinesische Zeichnung (aus EPIGRAMME) 30, 40,
41
CHRISTBURG 249, **256 ff.**, 257, 258, 367,
407, 418, 445, 462, 478, 486, 493,
498, 503, 504, 506
CHRISTUSBILD DES POLYEUKT NIKIFOROW, 3. SEPT.
1191 30, 44, 106, 107, 114, 115, 116,
120, 271, 451
CHRISTUS-VISIONEN 102

D

Dachreiter (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 267,
367, 390, 416, 430, 498, 501, 506
DAS DORF TOLMINGKEHMEN 340, 395, 397,
410, 422, 425
DAS ENDE DER SOMMERNACHT 468
DAS GEWITTER 460
DAS GRIECHISCHE LIED 359, 406, 424, 452,
458, 462, 497
DAS HOLZHAUS ÜBER DER WILIA 344, 347,
348 f., 352, 353, 372, 394, 409, 425,
440, 447, 488
DAS KÄUZCHEN 239
DAS LITAUISCHE FRÜHJAHR (I) 433
DAS LITAUISCHE FRÜHJAHR (II) 433
DAS STÜCK 325
DAS VERLASSENE HAUS 426, 443, 484
DAS WARTEN ZU KÜRZEN 433
DAS WASSER 345, 414, 442
DAS WORT MENSCH, ALS VOKABEL **323**, 324,
325, 328, 340, 476
DER ADLER 358, 360, 430, 441, 489

- DER AHN 418, 424, 429, 445, 462, 492
 DER BERG 450
 DER BRUNNEN UND DER STROM **398**, 403, 411
Der Dom (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 404, 406,
 416, 420, 427, 435, 437, 461, 466,
 469, 496, 501
 DER DON 421, 459, 494
 DER EINFÄLTIGE 422
 DER GOTT DER TORE 371, 372, **373**, 484, 490
 DER HEIMAT 423, 445
 DER IKONENMALER 31, 44, 106, 108, 114,
 116, 120, 333, 428, 438, 452, 454,
 456, 457, 477, 496, 503
 DER ILMENSEE 198, 207, 345, 392, 404,
 431, 437, 454, 470, 496, 505
 DER ILMENSEE 1941 197, 198, **201 f.**, 206,
 394, 413, 421, 494
 DER ILMENSEE (I) 211
 DER LETTISCHE HERBST 261, 411
 DER LITAUISCHE BRUNNEN 395, 409
 DER MALER BROUWER 26, 31, 38, 39, 329,
 333, 417, 423, 428, 477, 491, 497, 504
 DER MALER KESSLER 26, 31, 38, 162, 238,
 333, 345, 391, 402, 406, 410, 417,
 423, 428, 432, 434, 438, 445, 448,
 471, 472, 477, 487, 491, 496, 502, 506
 DER REGENBOGEN 406, 408, 417, 467, 469,
 477, 485, 497, 505
 «DER REUTER» 21, 30, 41, 49, 54, 70, 82,
83, 85, 89, 91, 92
 DER ROMBINUS (I) 250, 402, 418, 423, 433,
 457, 462, 482, 486, 497, 503, 504
 DER ROMBINUS (II) 250, 424, 434, 446
 DER SAMLÄNDISCHE AUFSTAND 1525 249, 250,
 266, 424, 504
 DER SCHWELLENSTEIN **384**, 386, 387, 473,
 491
 DER SINGSCHWAN 494
 DER SPÄTE ABEND 426, 451
 DER STROM 476, 505
 DER TASSILO-KELCH 31, **47**, 48, 49, 52
 DER TEPPICHWIRKER 408, 433, 438, 497
 DER VERSPÄTETE HIRTE 450, 490
 DER VOGEL, WEISS 415, 453
 DER WACHTELSCHLAG 413, 436, 440, 472
 DER WANDERER **374 f.**, 375, 483
 DER ZEICHNER 31, 41
 DIE ALTE HEERSTRASSE 208, 409, 420
Die Burg (aus BACKSTEINGOTIK) 246, **247 f.**,
 249, 266, 268, 405, 412, 435, 439,
 448, 457, 461, 468, 501
 DIE CESTIUS-PYRAMIDE 49, 294, 303, 445,
 449, 452, 461, 469, 477, 485, 496, 505
 DIE CHORFENSTER DER KATHEDRALEN 283,
284 f., 412, 428, 453, 482
 DIE DAUBAS 421, 431, 434, 449, 470
 DIE DROSTE 415, 431, 443
 DIE DÜNA 475
 DIE EBENE 367, 416, 422, 427, 437
 DIE EBENE BEI SHMANY **215**, 216
 DIE FRAUEN DER NEHRUNGSFISCHER 413
 DIE FURT 450
 DIE HEIMAT DES MALERS CHAGALL 21, 31, 39,
 53, 59, 144, **145 f.**, 149, 155, 165, 344,
 413, 440, 475
 DIE JURA 420
 DIE KÄLBER VON NOWO-SHACHTINSK 479
 DIE KATHEDRALEN FRANKREICHS 276, 277,
278 ff., 281, 406, 417, 428, 439, 452,
 467, 477, 485, 502, 503
 DIE KIRCHE «LINDERE MEINEN KUMMER» 120,
 453, 455, 499
 DIE KURISCHE NEHRUNG 432, 450
 DIE KÜSSENDEN 30, 35, 50, 79, **80**, 81, 82,
 89, 91, 278, 366, 443
 DIE LICHTUNG 238, 476
 DIE MAINAU 23, 249, 261, 329, 411, 412,
 449, 493, 504
 DIE MEMEL 238, 395, 409, 411, 418, 423,
 438, 462, 477

Werkverzeichnis der Gedichte von Johannes Bobrowski

DIE NACHT 446
DIE OSTSEESTÄDTE 435, 476
DIE RUSSISCHE BIRKE 424, 434, 498
DIE SARMATISCHE EBENE 150, 192, 377, 420,
436, 474, 483
DIE SCHLITTENGLÖCKE 437, 450
DIE SCHNITTER 434, 485
DIE SEETÜCHTIGE EWIGKEIT 419, 445
DIE SOKAITER FÄHRE 403
DIE SPUR IM SAND 399, 413, 440, 470, 488
DIE TAUFE DES PERUNS. KIEW 988 105, 408
DIE TOMSKER STRASSE 425
DIE VATERSTADT 238, 333, 344, 404, 405,
408, 432, 444, 448, 454, 457, 458,
465, 466, 476, 479, 491, 496
DIE WOLGASTÄDTE 344, 407, 425, 442, 460,
475, 481, 489, 495
DIE WOLKE 450, 468
DIE ZEIT PICASSOS 21, 31, 40, 49, 55, 56, 60,
150, **151 f.**, 155, 379
DORF 342, **343**, 420, 423, 449, 492
DORFKIRCHE 1942 **206**, 207, 209, 367, 403,
405, 414, 421, 435, 453, 489, 500
DORFMUSIK 337, 341, 355, 395, 396, 409,
422
DORFNACHT 367, 420, 425, 440, 483, 499
DORFSTRASSE 420
DUNKELER FLUSS 363
DUNKEL UND EIN WENIG LICHT 223, 240, 241
DYLAN THOMAS 459

E

EICHENDORFF 411, 434
EINE KIRCHE BEI STARAJA RUSSA **199**, 203,
417, 454, 456, 485, 497, 503
EINFÜHRUNGSTEXTE ZU DEN FUCHS-VARIATIONEN
VON H.-J. HOFMANN 485, 491
EISWANDERER 418
ELISENS GARTEN 433, 457

ELISENS STIEGE 406, 428, 480
ELISENS TÜR 438, 473, 491
ELSE LASKER-SCHÜLER 345, 441
EPIGRAMME 30, 40
ERFAHRUNG 103, **104**, 105, 367, 500
Erinnerung an die Antike (aus ZU ZEITGENÖSSISCHEN
BILDERN) 40, 469
ERSEUFZE, PHILOMELENS FREUND, IN
NÄCHTEN 446
ERZÄHLUNG 475, 494
ESZTHER **376 f.**, 377, 378, 442, 484
EUROPÄISCHE ODE 62, 277, 438, 453, 468,
491, 496

F

FISCHERHAFEN 413, 440, 451
FLURGOTT 471
FLUSSFAHRT **65**, 67, 344, 367, 391, 415,
443, 495
FLUSSGOTT 486
FRANZÖSISCHES DORF 341, 352, 372, 421,
425, 441
FRAU ELSNER 426
FRIEDHOF 307
FRIEDRICH GILLY 79, 406, 469, 482, 485
FRIEDRICH OVERBECK, JÜNGLINGSKOPF
(BLEISTIFTZEICHNUNG) 31, 41, 50, 52, 79

G

GEDÄCHTNIS FÜR B. L. 422
GEDENKBLATT 413, 448, 483
GELIEBTES JAHR 56, 380, 389, 390, 396,
410, 416, 417, 419, 427, 430, 444,
448, 477, 479, 484, 485, 491, 502
GERTRUD KOLMAR 167, 494
GESANG 430
GESTORBENE SPRACHE 440, 488
GIANINA 492

GIOTTO 31, 43, 50, 52, 270, 345, 367, 373,
383, 404, 429, 445, 468, 491, 502
GLAUBENSBEKENNTNIS 102
GÓNGORA 486
Gotisches Fenster (aus BACKSTEINGOTIK) 266,
267, 406, 427, 429, 454, 458, 464,
471, 501
Gräber im Hohen Chor zu Königsberg (aus
BACKSTEINGOTIK) 266, 267, 268, 412,
427, 429, 482, 484
GRIS NEZ 233
GROSSER BAUM 418, 424
GRYPHIUS 461, 470, 497
GUINES SEPT. 1940 69, 232, **233**, 234, 394,
428, 445, 458, 466, 492

H

HAFF UND SEE 367, 395, 410, 417, 423,
433
HAUS **361 f.**, 363, 415, 426, 430, 442,
448, 490, 500
HEIDELBERG/ABENDS 64, 330, 405, 408, 411
HEIMATERDE 428
HEIMATLIED 238, 422, 427, 444, 448, 470,
474, 481, 491
HEIMATLIEDER 238, 307, 352
HEIMWEG 384, **385**, 387, 441, 472
HERBERGE 367, 414, 442, 489, 495
HERBSTLICH 345, 445
HERBSTLIED FÜR JOHANNA 432, 438
HEUT IST DER ABEND SEHR LEICHT 158, 433
HÖHERE EINHEIT 443
HÖLDERLIN IN TÜBINGEN 306, 414, 436, 459,
489, 494
HÖLLERER 476
HÖLTY 438
HOLUNDERBLÜTE 344, 441, 472, 487
HOLZHAUS 344, 347, 353, **354**, 403, 414,
441, 447, 489, 500

HOLZHAUS ÜBER DER WILIA 376
HUMLEGÅRD 34, 303, 318, **319**, 340, 367,
443, 476, 490, 501

I

I. 1635, Wien Liechtenstein-Galerie (aus REMBRANDT
(DREI SELBSTBILDNISSE)) 91, **94**
II. 1648, Radierung (aus REMBRANDT (DREI
SELBSTBILDNISSE)) 91, **95**, 470
III. 1668, Köln Wallraf-Richartz-Museum (aus
REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE)) 91,
97
IKONE 31, 45, 120, 131, **132**, 133, 402,
475, 494
Ikone (aus NOWGOROD 1941) 30, 44, **53**, 54,
120, **223**
IM SOMMER 67
IM STROM 194, 456
IN DER REUSE ZEIT (II) 411, 493
INITIAL FÜR EINE ZEIT LORCAS 478, 498
IN KUPIŠKIS ÜBER DIE EICHEN 424, 466, 493

J

JAKUB BART IN RALBITZ 328, 341, 422
J. G. HAMANN 372, 429, 493
JOSEPH CONRAD 479
J. R. M. LENZ 241, 391, 442, 476, 495
J. S. BACH 442, 475
JUGENDZEIT 423, 467
Juli (aus GELIEBTES JAHR) 56, 396, 410

K

KALMUS 372, 378, **379**, 380, 382, 383,
414, 426
KANDAUER HERBSTGEDICHT 242, 243, 246,
248, 249, 405, 408, 431, 448, 450,
461, 496

Kandava (aus STÄDTE 1941) 242, 243, **244**,
418, 424, 435, 478
KANTIANER 490
KASKADE 56, 404, 482, 487
KASSANDRA **387 f.**, 410, 428, 473, 485
KATHEDRALE 1941 **224 f.**, 226, 425, 431,
452, 455, 489, 500
KAUNAS 211
KAUNAS 1941 338, 339, 342, 344, 413, 421,
430, 440, 455, 475, 481, 483, 499
KEINER VERDUNKELTE EUCH 21, 30, 38, 54,
55, 56, 58, 62, 70, 76, 86, 87, 88, 91,
138, 145, 155, 344, 372, 384, 416,
422, 427, 432, 444, 448, 466, 473, 477
KENTAUREN 454
KINDHEIT 56, 209, 425, 436, 451, 488
KIRCHE BEI SHMANY 211, **214**, 215, 216,
224, 418, 454, 456, 492
KLAGEMAUER 340, 463, 504
KLASSIZISTISCHE ODE 76, 77, 91, 404, 406,
416, 427, 429, 461, 465, 467, 469,
472, 474, 482, 484, 487, 502
KLOSTER BEI NOWGOROD 405, 414, 435, 437,
455, 456, 461, 481, 483, 489, 497
Klosterkirche (aus NOWGOROD 1941) 194, 273,
368, 405, 454, 455, 456, 482, 501
Klosterkirche (aus NOWGOROD 1943) 217, 405,
415, 426, 453, 455, 468, 490, 495
KOBLENZ, MORGEN 64, 330
KOLNOER TANZ 403, 419, 426, 481
KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER 368,
395, 410, 461, 502
Brankenschwester (aus ZU ZEITGENÖSSISCHEN
BILDERN) 40, 56, 444
Kreml (aus NOWGOROD 1941) 391, 392, 416,
437, 460, 496
Kreml (aus NOWGOROD 1943) 228, 393, 404,
416, 454
KRYPTA/DOM ZU BRANDENBURG **287 f.**, 420,
437, 500

L

LAGER/ABENDS 368, 418, 428, 503
LAMPEN 334, 477, 492
LANDSCHAFT MIT VÖGELN 459
LANDSTRASSE 441, 458
LIEBESGESPRÄCH 419, 424, 486, 493
LIEBESLIED 503
LIEDER DER TALISSONEN 503
LITAUISCHE LIEDER 440, 453, 488
LOBELLERWÄLDCHEN 307, 322
Luza (aus STÄDTE 1941) 242, 249, **259 f.**, 268,
412, 462

M

MÄDCHENLIED 66
Mai (aus GELIEBTES JAHR) **380**, 419, 427,
479, 491
MAJEWO 342, 444, 480
Marienbild (aus BACKSTEINGOTIK) 30, 36, **37**,
266
MARIENKIRCHE IN DANZIG 268, **269**, 270,
390, 391, 406, 417, 428, 430, 439,
454, 458, 461, 467, 496, 498, 502
MÄRKISCHES MUSEUM 367, 437, 501
MEMORIAL **339 f.**, 478
MICKIEWICZ 422, 459, 472, 475, 484
MIT DEINER STIMME 414
MIT FLÜGELN 442, 447
MIT LIEDERN SAPPHOS 56, 442
MITTERNACHTSDORF 341, 363, **364**, 365,
414, 422, 442
MOBILE VON CALDER 21, 31, 37, 49, 51, 57,
156, 158, 159
MONDFANG 418
MOZART 346, 442, 446, 489

N

NACH DEM RUSSISCHEN 426, 476, 481, 495
 NACH MEI SCHENG 443, 484
 NACHT DER LETZTEN GEHÖFTE 431, 434
 NACHTFISCHER 460
 NACHTLIED 418, 445
 NACHTSCHWALBEN 414
 NAMEN FÜR DEN VERFOLGTEN 426
 NEUE TALENTE 458, 465
 NIKIFOROW 54
 NORDRUSSISCHE STADT 346, 347, 407, 421,
 475
 NOWGOROD 1941 30, 44, 53, 120, 194, 223,
 227, 273, 328, 368, 391, 392, 405,
 416, 437, 454, 455, 456, 460, 476,
 482, 496, 501
 NOWGOROD 1943 30, 35, 49, 53, 54, 111,
 213, 217, 227, 371, 392, 393, 394,
 404, 405, 415, 416, 426, 443, 453,
 454, 455, 468, 487, 490, 495
 NOWGOROD (ANKUNFT DER HEILIGEN) 45, 72,
 120, 124, **125 f.**, 226, 407, 414, 459,
 475, 495
Nowgorod (aus STÄDTE 1941) 220, **221 f.**, 223,
 224, 242, 418, 462, 478, 493, 497, 503

O

ODE AUF THOMAS CHATTERTON 334, 367, 407,
 413, 473, 475, 480, 481, 494, 499
 OPHELIA 432, 487
 ORDENSKIRCHE/TILSIT 404, 416, 454, 456,
 457, 495
 ÖRTLICHE POSTBEHÖRDE 487
 OSTEN 408
 OSTERN 414, 437, 455, 459, 494
 ÖSTLICHE LANDSCHAFT 1941 328, 332, 344,
 410, 415, 422, 431, 450

ÖSTLICHER REITER 406, 408, 430, 453, 466,
 469

P

PARTISANENWALD 171
 PARWE 380
 PEREGRIN 470
 PETR BEZRUC 345, 402, 421, 441, 465, 483
 PFERDE 504
 PINDAR 478, 492
 PLATEN 467
 PLESKAU 453, 455, 460, 495
Portal (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 267, 406,
 436, 439, 466, 467, 491, 501
 PRUZZISCHE ELEGIE 249, 250, 265, 411,
 436, 449
 PUSTOSCHKA **230 f.**, 342, 437, 454, 490
Pustoschka (aus STÄDTE 1941) 242, 408

R

RABELAIS 434, 463, 486, 488
 REGENTAG 64
 REMBRANDT (DREI SELBSTBILDNISSE) 20, 31,
 38, 49, 54, 73, 91, 470
 ROSA LUXEMBURG 391, 463, 479, 498
 ROSTOW AM DON 1947 468
 RÜGENSCHE KÜSTE 438, 451, 478, 497
 RUSSISCHE LIEDER 495
 RUSSISCHE STADT **329 f.**, 426, 444, 450,
 451, 476, 484

S

SAPPHO 407, 482, 486
Säule (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 267, 469
 SCHLUMMERLIED 395, 410, 445, 470
 SCHMANY 212, 215, 216, 220, 240, 368,
 404, 416, 426, 450, 454, 456, 501

SCHNAPSELEGIE FÜR W. 428, 502
SCHULAUFSATZ 485
SEEUFER 499
SELTEN 268
SILCHERS GRAB **304**, 307, 315, 352, 460
SOMMERABEND 461
SPRACHE 168, 324, 383, 397
STADT 245, 324, 340, 476, 487, 500
STADTBESUCH 436, 446, 462, 478
STÄDTE 1941 220, 224, 242, 243, 259, 268,
408, 412, 418, 424, 435, 462, 478,
493, 497, 503
STÄDTE SAH ICH 31, **334f.**, 336, 338, 344,
410, 417, 423, 433, 438, 466, 477,
492, 503
STEH. SPRICH. DIE STIMME 194
Steinkreuz (aus NOWGOROD 1943) 30, 35, **36**,
48, 53, **54**, 111, 213
STEINZEIT 504
STEPPE 56, 372, 421, 425
St. Georg in Rastenburg (aus
BACKSTEINGOTIK) 266, 267, 416, 427,
437, 439, 461, 464
Strebepeiler (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 436,
466, 469, 501
STROMGEDICHT 246, 424, 459, 463, 483,
499
SUMPFLAND ŠEPETA 439, 478

T

TAGLIED 479, 504
TANZSUITE FÜR HELMUT 449, 502
TAUBENLIED 432
TAUMELND FAHL UM DIE FRÜHE 438, 449, 451
TOD DES WOLFES 434, 499
TRAKL 492
TRAKL (I) 56, 403, 424, 429
TRAKL (II) 56, 372, 403, 419, 429, 473
TRITT VOR DIE WAND DER ÄNGSTE 504

U

ÜBER DEM STROM 226, 430, 459, 475, 494
UNDINE 158, 372, 391, 407, 415, 426,
443, 487, 490, 495
UNTER DEM HOFTOR 449, 486
UNTER DEM NACHTRAND 335, 338, 344, 409,
414, 421, 436, 475, 489, 500

V

VERLASSENE ORTSCHAFT 210, 328, 367, 425,
431, 441, 464, 474, 494, 500
VERLASSENES DORF (1942) **209**, 423, 449,
485
Vierung (aus BACKSTEINGOTIK) 266, 267, 344,
406, 427, 439, 444, 464, 499, 505
VIKTORIANISCHES LIED VON DER ITALIENISCHEN
SCHÖNHEIT 462
VILLON 150, 368, 413, 447, 459, 474
VOGELNEST 81, 366
VOGELSCHAU 446
VON DEN STRÖMEN 56
VON GOTTES GEGENWART 21, 31, 44, 52, 55,
59, 120, 275
VORSORGE 476, 500
VORTAG 66

W

WAGENFAHRT 431, 440, 474, 479, 493
WALD 417, 450, 481, 485
WÄNDE WEISS 407, 462, 464, 486, 503
WEGZEIT BEI P. 56, 484
WEIHNACHTSGETIER 413, 425, 441
WEITGEREIST 422, 476
WELEBITZY 460
WENN VERLASSEN SIND 500
Westwand (aus BACKSTEINGOTIK) 195, 266,
273, 466, 496, 501

WIEDERERWECKUNG 367, 481, 500
WIEDERKEHR 355, 363, 367, 402, 499
WILNA 276, 411, 420, 474
WINDMÜHLE 499
WINTER 416, 423, 438, 450, 492
WINTERLICHER STROM 405, 408, 448, 496
WINTERLICHT 395, 409, 413, 421, 450, 470
WINTERWALD 437
Wirtshaus (aus ZU ZEITGENÖSSISCHEN
BILDERN) 40, 444
WOLFZEIT 445
WÜRZBURG/ABENDS 56, 64, 330, 395, 410,
453, 466, 484
WÜRZBURGER RESIDENZ 453, 465, 487, 492

Z

ZEIT DER ERWARTUNG 366, 395, 410
ŽEMAITE 480
ZIEGENGEDICHT 56
ZU CHRISTOPH MECKELS GRAPHIKEN 31, 43,
55, 161, 344, 367, 415, 443
ZU EINER BILDNISZEICHNUNG JULIUS SCHNORRS
VON CAROLSFELD 31, 41, 52, 79
ZU ZEITGENÖSSISCHEN BILDERN 30, 40, 56,
345, 444, 469

8 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1:	Stadtschloss Potsdam mit Teich, historische Aufnahme von 1928, Bundesarchiv Koblenz, Bild 170–172, Fotograf Max Baur.	33
Abb. 2:	Figurengruppe im Potsdamer Stadtschloss, historische Aufnahme Ende 19. oder Anfang 20. Jahrhundert, Fotograf unbekannt.	33
Abb. 3:	Bildhauerarbeit am Türsturz der Maison de l’amour in Saint-Antonin-Noble-Val, Frankreich, 15./16. Jh., historische Aufnahme von 1890. Fotograf unbekannt.	82
Abb. 4:	Selbstbildnis mit Straußenfedern, 1635, Öl auf Holz, Sammlung des Fürsten von Liechtenstein, Vaduz.	93
Abb. 5:	Radierung, 1648.	93
Abb. 6:	Altersselbstbildnis, 1663, Öl auf Leinwand, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.	93
Abb. 7:	Ikone der Vision des Kirchendienerers Tarasij, 16. Jahrhundert, Tempera auf Holz, Historisches Museum, Weliki Nowgorod. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.	128
Abb. 8:	Ikone der Vision des Kirchendienerers Tarasij, 16. Jahrhundert, Ausschnitt mit dem Turm des Chutynskij-Klosters. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.	129
Abb. 9:	Ikone der Vision des Kirchendienerers Tarasij, 16. Jahrhundert, Ausschnitt mit der Brücke, die den Kreml mit der Handelsseite verbindet. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.	130
Abb. 10:	Plakat des Pariser Friedenskongresses, April 1949, deutsche Version.	154
Abb. 11:	Plakat des Pariser Friedenskongresses, April 1949, französische Version.	154

Abbildungsverzeichnis

Abb. 12: Plakat der Nachfolgekonferenz in Sheffield, November 1950. ..	154
Abb. 13: Flachrelief in Berlin.	154
Abb. 14: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehlert, Bundesarchiv Koblenz, Bild 146-1974-057-51 / Boesig, Heinz/CC-BY-SA.	172
Abb. 15: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehlert, Bundesarchiv Koblenz, Bild 101I-121-0010-24 / Boesig, Heinz/CC-BY-SA.	177
Abb. 16: Verhör von Bajla Gelblung, September 1939, Fotografie von Heinz Boesig und Max Ehlert, abgebildet auf Seite 309 in Adalbert Forstreuters Publikation „Deutsches Ringen um den Osten, Kampf und Anteil der Stämme und Gaue des Reichs“ von 1940.	178
Abb. 17: Fotografische Aufnahme vom Verhör von Bajla Gelblung.	182
Abb. 18: Fotografische Aufnahme vom Verhör von Bajla Gelblung.	182
Abb. 19: Titelseite der Schweizer Illustrierten Zeitung Nr. 39 vom 27. September 1939 mit dem Verhör von Bajla Gelblung.	184
Abb. 20: Titelblatt der Berliner Illustirten Zeitung vom 4. Oktober 1914 mit der Fotografie eines durch deutsche Truppen gefangengenommenen Mongolen.	186
Abb. 21: Ernst Barlach vor der Gertrudenkapelle in Güstrow, 1934. Fotografie von Berthold Kegebein.	191
Abb. 22: Buregi am Ilmensee, Kirchenruine mit freistehendem Turm. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2018.	200
Abb. 23: Blick vom Hügel bei Korosztyn auf den Ilmensee und die von Bobrowski erwähnte Landzunge. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.	205
Abb. 24: Blick vom Hügel bei Korosztyn auf den Ilmensee in Richtung Nowgorod. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018. Die Lichter der Stadt sind nachts zu sehen.	205
Abb. 25: Kreml von Weliki Nowgorod mit Sophienkathedrale und dem Glockenturm. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.	218
Abb. 26: Historische Fotografie der Sophienkathedrale, 1941. Gebäude und Kuppeln sind teilweise beschädigt. Fotograf unbekannt. ..	219
Abb. 27: Historische Fotografie der Sophienkathedrale, 1943. Von der zentralen goldenen Kuppel ist nur das Traggerüst übriggeblieben. Fotograf unbekannt.	219

Abb. 28:	Der Kreml über dem Ufer des Wolchow. Der Mauerverlauf ist nicht gerade, sondern folgt der Topografie. Fotografie von Eduard R. Müller, 2018.	227
Abb. 29:	Guínes, runder Uhrturm. Aufnahme von der Motte aus, Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.	236
Abb. 30:	Der Uhrturm von Guínes von der Petit Place aus gesehen, hohe Präsenz des vertikalen Elements in der Achse der Allee. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2015.	237
Abb. 31:	Guínes, Aussicht von der Motte auf die Stadt und die röm.kath. Pfarrkirche, deren Turm ein sakrales Gegenstück zum Uhrturm bildet. Aufnahme von Eduard R. Müller, 2015.	237
Abb. 32:	Insel Mainau, mittelalterlicher Komturey-Turm, auf dessen Kellergewölbe sich Bobrowski bezieht. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.	264
Abb. 33:	Hof des barocken Schlosses auf der Insel Mainau. Haupteingang im Mittelrisalit, durch den Bobrowski das Schloss betrat. Wappen der Deutschritter im Giebelbereich. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.	264
Abb. 34:	Wappen der Deutschritter im Giebfeld des barocken Schlosses auf der Insel Mainau. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015.	265
Abb. 35:	Scrovegni-Kapelle in Padua, Fresken von Giotto die Bondone, 1304–1306: Gefangennahme / Judaskuss (fotografische Aufnahme von Karl Scheffler, 1922). Diese Bildvorlage stand Bobrowski zur Verfügung, als er das Gedicht schrieb.	272
Abb. 36:	Scrovegni-Kapelle in Padua, Fresken von Giotto di Bondone, 1304–1306: Judaskuss, Ausschnitt aus der Gefangennahme (fotografische Aufnahme von Karl Scheffler, 1922). Diese Bildvorlage stand Bobrowski zur Verfügung, als er das Gedicht schrieb.	273
Abb. 37:	Holzschrein in der Krypta des Brandenburger Doms. Fotografie von Eduard R. Müller, 2014.	290
Abb. 38:	Holzschrein in der Krypta des Brandenburger Doms. Fotografie von Eduard R. Müller, 2014.	290
Abb. 39:	Friedrich Silchers Grab auf dem Tübinger Stadtfriedhof, beschattet von mächtigen Thujen, im Hintergrund das Hölderlingrab mit efeuumranktem „Bäumchen“, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016.	306

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 40: Grab Friedrich Silchers auf dem Tübinger Stadtfriedhof direkt an der Umfassungsmauer. Eine Gartenbank steht dort nicht mehr. Hinter dem Grab zwei Thujen, vor dem Grab ein Gehweg und eine mehrstämmige Eibe. Fotografie von Eduard R. Müller, 2016. 308
- Abb. 41: Grabmal von Hölderlin, auf dem Tübinger Stadtfriedhof, Harfe umgeben von Lorbeerlaub auf der Grabstele, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016. 309
- Abb. 42: Grabmal von Silcher, auf dem Tübinger Stadtfriedhof, Harfe mit Eichenlaubkranz auf der Grabstele, Fotografie von Eduard R. Müller, 2016. 309
- Abb. 43: Gutshof Urajärvi, Finnland, Parkanlage mit Herrenhaus inmitten hoher Bäume, Zustand Sommer 2015. Fotografie von Eduard R. Müller. 310
- Abb. 44: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Zustand Sommer 2015. Bobrowski hat das Gebäude vor der Restaurierung gesehen, als es noch in einem hellen Ockerton gestrichen war. Aufnahme von Eduard R. Müller. 311
- Abb. 45: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Staubige Nessel am Wegrand. Fotografie von Eduard R. Müller, 2015. 312
- Abb. 46: Historische Aufnahme von 1912: Elsa af Klinteberg mit dem künstlichen Schwan auf dem See Urajärvi. Dieses Foto hat Bobrowski beim Besuch des Herrenhauses wohl gesehen. 315
- Abb. 47: Gutshaus Urajärvi, Finnland. Künstlicher Schwan, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller. 315
- Abb. 48: Gutshaus Urajärvi, Finnland, Steinschwelle mit dem Schriftzug „SALVE“, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller. 316
- Abb. 49: Gutshof Urajärvi, Finnland, Holunder vor der Scheunenwand, Zustand 2015. Fotografie von Eduard R. Müller. 317
- Abb. 50: Der See Urajärvi vom Grundstück des Gutshofs aus gesehen, Sommer 2015. Fotografie von Eduard R. Müller. 318
- Abb. 51: Bellmanbüste von Niklas Byström, um die sich eine Sängervereinigung in Stockholm gruppiert hat, im königlichen Stadtpark Djurgården. Historische Fotografie Ende des 19. Jahrhunderts. Fotograf unbekannt. 321
- Abb. 52: Finnische Runensänger (Laulajat), historische Fotografie, Ende 19. Jahrhundert. 351

9 Literaturverzeichnis

9.1 Verzeichnis der zitierten Literatur

9.1.1 Bobrowskis Werk (Primärliteratur, Herausgegebenes)

Bobrowski, Johannes (1957), Nowgorod 1943; Villon; Die Sarmatische Ebene, in: Sinn und Form IX, 1957, H. 4, 755–758.

Bobrowski, Johannes (1967), Selbstzeugnisse und Beiträge über sein Werk. Berlin.

Bobrowski, Johannes (1985), Meine liebsten Gedichte, hrsg. von Eberhard Haufe. Stuttgart.

Bobrowski, Johannes (1987–1999), Gesammelte Werke in sechs Bänden, hrsg. von Eberhard Haufe (Band I–V) und Holger Gehle (Band VI). Berlin und Stuttgart.

(Band I, 1987: Die Gedichte. Band II, 1987: Gedichte aus dem Nachlaß. Band III, 1987: Die Romane. Band IV, 1987: Die Erzählungen, vermischte Prosa und Selbstzeugnisse. Band V, 1998: Erläuterungen der Gedichte und der Gedichte aus dem Nachlaß. Band VI, 1999: Erläuterungen der Romane und Erzählungen, Vermischte Prosa und Selbstzeugnisse.)
(*Sigle: GW I–VI*)

Bobrowski, Johannes, Huchel, Peter (1993), Briefwechsel. Mit einem Nachwort und Anmerkungen, hrsg. von Eberhard Haufe. Marbach am Neckar.

Bobrowski, Johannes und Hamburger, Michael (2004), „Jedes Gedicht ist das Letzte“, Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von Jochen Meyer. Marbach am Neckar.

Bobrowski, Johannes (2011), Lebensbilder, hrsg. von Helmut Baldauf. Berlin.

Bobrowski, Johannes (2017), Briefe, Bände 1 bis 4, hrsg. von Jochen Meyer. Göttingen.

(Band 1, 1937–1958; Band 2, 1959–1961; Band 3, 1961–1963; Band 4, 1963–1965).

(*Sigle: Briefe I–IV*)

Schwab, Gustav (1955), *Die Sagen von Troja und von der Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus*, hrsg. von Johannes Bobrowski. Berlin.

9.1.2 Literatur zum Werk Johannes Bobrowskis (Sekundärliteratur)

Adelsbach, Eva (1989), *Bobrowskis Widmungstexte an Dichter und Künstler des 18. Jahrhunderts*. St. Ingbert.

Bukauskaite, Dalia (2006), *Kommentierter Katalog der nachgelassenen Bibliothek von Johannes Bobrowski*. Trier.

Bukauskaite, Dalia (2009), *Die Bibliothek des Abiturienten Bobrowski. Erstes Bücherverzeichnis aus den Jahren 1936–1938*, in: „Zeit aus Schweigen“. München, 15–42.

(*Sigle: Katalog Bukauskaite*)

Bürger, Jan (2003), „Weil ich mich nicht als einen Naturlyriker betrachte“, *Anmerkungen zu Johannes Bobrowskis sarmatischen Personengedichten*, in: *Wege der Lyrik in die Moderne: Beiträge eines deutsch-polnischen Symposiums*. Würzburg, 161–174.

Degen, Andreas (2004), *Bildgedächtnis, Zur poetischen Funktion der Sinneswahrnehmung im Prosawerk Johannes Bobrowskis*. Berlin.

Degen, Andreas (2006), *Johannes Bobrowski (1917–1965)*, in: *Deutschsprachige Lyriker des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Ursula Heukenkamp und Peter Geist. Berlin, 385–393.

Degen, Andreas (Hrsg.) (2015), *Sarmatien in Berlin, Autoren an, über und gegen Johannes Bobrowski*. Berlin.

Eickenroth, Sabine (2009), „Es dröhnt zu den Augen herein“ / *Bobrowskis synästhetische Darstellung der Gewalt im Gedicht J. R.M. Lenz*, in: „Zeit aus Schweigen“. München, 305–319.

Egger, Sabine (2004), *Weibliches Sarmatien. Osteuropa zwischen Exotismus und Identifikation in der Lyrik Johannes Bobrowskis*, in: *Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk*, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Klaus Völker. München, 273–291.

Egger, Sabine (2007), *Dialog mit dem Fremden*. Würzburg.

Faensen, Hubert (2005), *Bobrowski als Lektor im UNION Verlag*, in: *Text und Kritik, Zeitschrift für Literatur I/05*, 28–39. München.

- Gajek, Bernhard (1971), Johannes Bobrowskis Porträtgedichte. Zur Auseinandersetzung eines Autors mit seiner Gesellschaft, in: Sprache und Bekenntnis. Sonderband des Literaturwissenschaftlichen Jahrbuchs. H. Kunisch zum 70. Geburtstag, hrsg. von Wolfgang Frühwald und Günter Niggel. Berlin, 403–422.
- Haring, Ekkehard W. (2004), Figuren des Jüdischen in Bobrowskis Dichtung. Poetisches Idiom oder gefälschtes Kaddisch, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Klaus Völker. München, 230–239.
- Haufe, Eberhard (1994), Bobrowski-Chronik: Daten zu Leben und Werk. Würzburg.
(*Sigle: Chronik*)
- Henkys, Jürgen (1994), Nachlese zu „Eszther“. Über Annäherungen an ein Gedicht von Johannes Bobrowski, in: Berliner Theologische Zeitschrift 11 / 1994, 101–106.
- Hermann, Arthur (1998), Johannes Bobrowski und Litauen, in: Annaberger Annalen. Jahrbuch über Litauen und deutsch-litauische Beziehungen, Nr. 6, 146–159.
- Hoefert, Sigfrid (1972), Kunst und Literatur: Die Ikonen-Gedichte Johannes Bobrowskis, in: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur 64 / 1972, H. 3, 218–228.
- Hoefert, Sigfrid (1976), Finnische Dichtung und Landschaft in der Lyrik Johannes Bobrowskis in: Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek, Nr. 10. Helsinki, 62–75.
- Hoefert, Sigfrid (2001), Zu den „Kriegsgedichten“ von Johannes Bobrowski, Peter Huchel und Hans Cibulka, in: Heukenkamp, Ursula (Hrsg.), Schuld und Sühne, Kriegserlebnisse und Kriegsdeutung in deutschen Medien der Nachkriegszeit 1945–1960. Amsterdam, Atlanta 341–352.
- Joachimsthaler, Jürgen (1995), Abschied von der «Innerlichkeit». Zu Johannes Bobrowskis Lyrik während des Krieges, in: Convivium 1995, 49–65.
- Joachimsthaler, Jürgen (2001), „Kein Bild fügt sich dem andern“, Zerbrechende Bildlichkeit in Bobrowskis früher Lyrik, in: Weimarer Beiträge, H. 2/2001. Berlin, 221–240.
- Joachimsthaler, Jürgen (2004), Kuppeln und Ruinen. Zur Funktion der architektonischen Leitmotivik in Bobrowskis Lyrik, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 292–308.

- Kastinš, Juris (2004), Bobrowski im Kontext der Lyrik nach 1945, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 112–139.
- Kelletat, Andreas F. (1988), „Was will uns der Dichter sagen“, Textlinguistik und Interpretation literarischer Texte, nochmals zu Johannes Bobrowskis „BERICHT“, in: Neuphilologische Mitteilungen 4 LXXXIX. Helsinki, 626–644.
- Kelletat, Andreas F. (1998), Die Wehrmacht und das Mädchen, in: Frankfurter Anthologie, Gedichte und Interpretationen, Bd. 21, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt, 161–164.
- Kelletat, Andreas F. (2000), Die Wehrmacht und das Mädchen, in: Reich-Ranicki, Marcel (2000), Hundert Gedichte des Jahrhunderts. Mit Interpretationen. Ausgewählt von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main und Leipzig, 300–302.
- Kelletat, Andreas F. (2011), Der Krieg und die Juden in Litauen, in: Annaberger Annalen über Litauen und deutsch-litauische Beziehungen, Nr. 19, 209–242.
- Korte, Herrmann (2000), Lyrik von 1945 bis zur Gegenwart. München, Düsseldorf, Stuttgart, insbesondere 36–38.
- Kreter, Sabine (1993), „Alles auf Hoffnung“, Bobrowski-Vertonungen von Rainer Kunad. Münster, New York.
- Krummhaar-Bobrowski, Ursula (1993), Gespräch, in: Neun autobiographische Gespräche, hrsg. von O. F. Hayner und M. Peschke. Berlin, 5–23.
- Lerchner, Gotthard (1979), Die Kommunikationsstrategie im lyrischen Text. Verfahren und Ergebnisse ihrer Bestimmung (am Beispiel von Johannes Bobrowskis „Bericht“, in: Fleischer, Wolfgang (Hrsg.), Das literarische Werk als Gegenstand linguistischer Forschung. Berlin (DDR), 9–43.
- Lipiński, Krzysztof (2004), Leuchttürme und Leitgestalten. Bobrowskis Vorbilder, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 59–76.
- Meckel, Christoph (1989), Erinnerungen an Johannes Bobrowski. München, Wien.
- Rosengren, Inger (1983), Textbezogene Sprachwissenschaft und poetischer Text, in: Zeitschrift für Germanistik, Jg. 4, H. 1, 53–64.
- Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.) (2000), Hundert Gedichte des Jahrhunderts. Mit Interpretationen. Ausgewählt von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt am Main und Leipzig, 299 (Gedicht BERICHT) und 300–302 (Interpretation von Andreas F. Kelletat).

- Salkova, Jenny (2004), Johannes Bobrowskis Requiem für Isaak Babel, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 77–88.
- Sauerland, Karol (2009), In der Mitte des Grauens und in der Mitte des Naturgedichts, in: Zeit aus Schweigen, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Andreas Degen und Thomas Taterka. München, 369–379.
- Schmidt-Henkel, Gerhard (1979), Momentaufnahme im Geschichtsprozeß, in: Hinck, Walter (Hrsg.), Geschichte im Gedicht. Frankfurt am Main, 222–228.
- Schütze, Oliver (1990), Natur und Geschichte im Blick des Wanderers. Zur lyrischen Situation bei Bobrowski und Hölderlin (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. XLVII). Würzburg.
- Seim, Jürgen (1996), Die Heimat des Malers Chagall. Zu einem Gedicht von Johannes Bobrowski, in: Evangelische Theologie 56 / 1996, H. 3, 250–293.
- Surowska, Barbara (2004), Bobrowski und Rilke. Nähe und Ferne, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 89–101.
- Tismar, Jens (1987), Zeit im Gedicht. Über Keller, Celan und Bobrowski, in: Miller, Norbert u. a. (Hgg.), Bausteine zu einer Poetik der Moderne. München, Wien, 409–417.
- Wieczorek, John P. (1999), *Between Sarmatia and Socialism: The Life and Works of Johannes Bobrowski*. Amsterdam, Atlanta.
- Wolf, Gerhard (1975), Beschreibung eines Zimmers, 15 Kapitel über Johannes Bobrowski. Berlin (3. Auflage).
- Yuille, Nicolas (2004), Durch Liebe verschmerzen: „Das Wort Mensch“, in: Unverschmerzt, Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Dietmar Albrecht, Andreas Degen, Helmut Peitsch, Klaus Völker. München, 355–361.
- Zimmermann, Martin (2009), „Eine Hand – keine Klaue“. Celan und Bobrowski, in: Zeit aus Schweigen. Johannes Bobrowski, Leben und Werk, hrsg. von Andreas Degen und Thomas Taterka. München, 83–94.

9.1.3 Weitere zitierte Literatur

- Amiet, Peter (1986), Rublews Dreifaltigkeitsikone und das Abendmahl, in: Internationale kirchliche Zeitschrift, neue Folge der Revue, Band 76, H. 4, 195–202. Bern.
- Arani, Miriam Y. (2011), Die Fotografien der Propagandakompanien der deutschen Wehrmacht als Quellen zu den Ereignissen im besetzten Polen 1939–1945, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 60, H. 1, 1–49.
- Baczkos, Ludwig von (1795), Geschichte Preussens, Band 4. Königsberg, 198–204 (Katalog Bukauskaite Nr. 86).
- Barlach, Ernst (1960), Ein selbsterzähltes Leben. Berlin (Katalog Bukauskaite Nr. 122).
- Benz, Wolfgang, Distel, Barbara (2008), Der Ort des Terrors, Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager. München.
- Brenske, Stefan (2005), Ikonen und die Moderne. Regensburg.
- Brutzer, Sophie, (1934, unveränderter Nachdruck 1969), Rilkes russische Reisen. Königsberg.
- Buy, Eric, Curveiller, Stéphane, Louf, Jaques (2007), Guïnes, Des origines à nos jours. Balinghem.
- Chagall, Marc (1959), Mein Leben. Stuttgart.
- Carpentier, Vincent (2011), Friedliche Berserker, in: Spektrum der Wissenschaft, Sept. 2011, 61-67.
- Dilly, Heinrich (1988), Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945. München.
- Doll, Nicola (2003), Politisierung des Geistes, in: Dietz, Burkhard, Gabel, Helmut, Tiedau, Ulrich (Hgg.): Griff nach dem Westen, die „Westforschung“ der völkisch nationalen Wissenschaften zum nordwesteuropäischen Raum (1919–1960), Teil II. Münster.
- Eber, Irene (2007), Ich bin allein und bang, Ein jüdisches Mädchen in Polen 1939–1945, aus dem Englischen von Reinhild Böhnke. München.
- Engel, Manfred (2013), Rilke Handbuch, Leben – Werk – Wirkung (Sonderausgabe). Stuttgart, Weimar.
- Ericksen, Johannes (Hrsg.) (1995), 1000 Jahre Mecklenburg, Geschichte und Kunst einer europäischen Region. Rostock.
- Farner, Konrad (1956), Picassos Taube, in: Sinn und Form VIII/1956, H. 2, 255–275.
- Felstiner, John (1995), Paul Celan, eine Biographie. München.
- Gauguin, Pola (1937), Mein Vater Paul Gauguin. Leipzig (Bobrowski besaß eine Ausgabe von 1950, Katalog Bukauskaite 557).
- Genauer, Emily (1955), Marc Chagall: geboren 1889. Wien, Basel, Desch. (Katalog Bukauskaite 317).

- Geyer, Martin, H. (2007) Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, in: Ordnungen in der Krise. München.
- Gnauk, Gerhard (2013), Auf Gräbern darf man nicht bauen, in: Neue Zürcher Zeitung vom 16.8.2013. Zürich.
- Goltz, Hermann (1994), „Tilge meine Schmerzen“, Zum biblisch-theologischen Spannungsbogen des russischen Gottesmutterbildes, in: Schnelle, Udo (Hrsg.), Reformation und Neuzeit. 300 Jahre Theologie in Halle, 107-156. Berlin, New York.
- Gruber, Karl (1961), Gestalt der Danziger Marienkirche vor dem Umbau zur Hallenkirche, in: Zeitschrift für Ostforschung, 10, Marburg / Lahn, 479–486.
- Hamel, Christine (2005), Russland. Von der Wolga bis zur Nawa: Moskau und Goldener Ring, St. Petersburg und Karelien, Nowgorod, Pskow und Kasan. Ostfildern (4. Auflage).
- Hofmann, Peter (2006), Christusbild, in: ANT-WORT, Jörg Splett zum 70. Geburtstag. München 167–189.
- Ikonen-Museum (ohne Verfasserangabe) (1960), Erweiterter Katalog. Recklinghausen.
- Jahr, Christoph, Schaarschmidt, Rebecca (Hrsg.) (2005), Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Wiesbaden.
- Jokostra, Peter (1967), Bobrowski & andere. Die Chronik des Peter Jokostra. München.
- Kranz, Gisbert (1981 resp. 1987), Das Bildgedicht, Band I–III. Köln, Wien.
- Könneker, Sabine (1995), „Sichtbares, Hörbares“, Die Beziehung zwischen Sprachkunst und Bildender Kunst am Beispiel Paul Celans. Bielefeld.
- Kremming, Rolf (2013), Heinrich Zille, das war sein Milljöh. Norderstedt.
- Meichner, Fritz (1977), Wir drei, Eine Runge-Novelle. Hamburg.
- Miegel, Agnes (2010), Balladen und Lieder. Augsburg.
- Museovirasto (Hrsg.) (2013), Urajärveltä maailmalle. Lahti.
- Museovirasto (Hrsg.) (2013), Unelma työssä Urajärvellä – Urajärven kartanomuseon restaurointi sanoin ja kuvin. Lahti.
- Pabisch, Peter (1992), Luslustigig: Phänomene deutschsprachiger Lyrik 1945–1980. Wien, Köln, Weimar.
- Pinder, Wilhelm (1928), Das Problem der Generationen in der Kunstgeschichte Europas. Berlin.
- Pinder, Wilhelm (1943), Rembrandts Selbstbildnisse. Königstein im Taunus und Leipzig.
- Reinig, Christa (1975), Die himmlische und die irdische Geometrie. Düsseldorf.
- Rilke, Rainer Maria (2006), Die Gedichte. Frankfurt am Main und Leipzig.
- Scheffler, Karl (1922), Italien, Tagebuch einer Reise. Leipzig.

- Schoenberner, Gerhard (1960), Der gelbe Stern, Die Judenverfolgung in Europa 1933-1945. Hamburg.
- Schwerte, Hans (1962), Faust und das Faustische. Stuttgart.
- Seidel, Ina (1927), Brömseshof. Stuttgart.
- Shelley, Percy Bysshe (1833), The Shelley Papers, Memoir of Percy Bysshe Shelley and Original Poems and Papers. London.
- Spielmann, Heinz, Westheider, Ortrud (Hgg.), (2005), Nowgorod. Das goldene Zeitalter der Ikonen. Hamburg.
- Waetzold, Wilhelm (1935), Dürer und seine Zeit. Wien (Dritte Auflage 1936).
- Wagenbach, Klaus (Hrsg.) (1963), das atelier, Zeitgenössische deutsche Lyrik. Frankfurt am Main und Hamburg.
- Wagner, Philip (2009), Anspruch und Realität von Ludwig Hoffmanns Kommunalarchitektur. Berlin.
- Warhaftig, Myra (2005), Deutsche jüdische Architekten vor und nach 1933 – Das Lexikon: 500 Biographien. Berlin.
- Weiler, Clemens (1959), Alexej Jawlensky. Köln.
- Wien, Erhard Roy (Hrsg.) (1991), Die Schoah von Babij Jar. Das Massaker deutscher Sonderkommandos an der jüdischen Bevölkerung von Kiew 1941. Fünfzig Jahre danach zum Gedenken. Konstanz.

9.1.4 Lexika

- Fliedl, Konstanze, Rauchenbacher, Marina, Wolf, Joanna (Hgg.) (2011), Handbuch der Kunstzitate, Band I, A-K. Berlin, Boston.
- Kindlers Malerei Lexikon (1976), Band 7. München.
- Tieme / Becker (1992), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 19/20. München.

9.2 Liste der Bücher in Johannes Bobrowskis nachgelassener Bibliothek zu Architektur und Kunst

Die Bücher des nachfolgenden Inventars sind nach Kunstgattungen und Epochen geordnet und in der Reihenfolge der Inventarnummern des kommentierten Katalogs der nachgelassenen Bibliothek von Dalia Bukauskaite (Sigle: Katalog Bukauskaite) aufgelistet worden.

9.2.1 Bücher zu ur- und frühgeschichtlichen Kulturen sowie zur Kunst der Antike

- Blümel, Carl (1941), Griechische Bildhauer an der Arbeit. Berlin (Nr. 188).
 Brentjes, Burchard (1963), Land zwischen den Strömen – Eine Kulturgeschichte des alten Zweistromlandes Irak. Leipzig (Nr. 234).
 Carter, Howard (1951), Das Grab des Tut-Ench-Amun. Leipzig (Nr. 295).
 Engelmann, Wilhelm (1929), New guide to Pompeii. Leipzig (Nr. 452).
 Krenkel, Werner (1961), Pompejanische Inschriften. Leipzig (Nr. 1049).
 Lamb, Carl (1944), Die Tempel von Paestum. Leipzig (1085).
 Laming-Emperer, Anette (1962), Lascaux - Am Ursprung der Kunst. Dresden (Nr. 1086).
 Maspero, Gaston Camille Charles (1925), Geschichte der Kunst in Ägypten. Stuttgart (Nr. 1215).
 Paul, Eberhard (1962), Die Falsche Göttin – Geschichte der Antikenforschung. Leipzig (Nr. 1396).
 Riemschneider, Margarete (1963), Von Olympia bis Ninive im Zeitalter Homers. Leipzig (Nr. 1496).
 Schubart, Wilhelm (1961), Das Buch bei den Griechen und Römern. Leipzig (Nr. 1606).
 Vacano, Otto-Wilhelm von (1906), Die Etrusker in der Welt der Antike. Leipzig (Nr. 1784).

9.2.2 Bücher zu Architektur und Bildwerken des Mittelalters

- Aimond, Charles (1935), La cathédrale de Verdun. Nancy (Nr. 9).
 Brüggemann, Hans (um 1940), Der Bordesholmer Altar Meister Brüggemanns. Leipzig (Nr. 251).
 Clasen, Karl Heinz (1958), Deutsche Gewölbe der Spätgotik. Berlin (Nr. 326).
 Drey, Franz (1927), Carlo Crivelli und seine Schule. München (Nr. 423).
 Farbenfenster großer Kathedralen des XII. und XIII. Jahrhunderts (1937), Meisterwerke mittelalterlicher Glasmalerei. Geleitwort von Ricarda Huch. Leipzig (Nr. 474).
 Giesau, Hermann (1933), Der Dom zu Naumburg. Burg bei Magdeburg (Nr. 595).
 Heise, Carl Georg (1936), Fabelwelt des Mittelalters – Phantasie- und Zierstücke lübeckischer Werkleute aus drei Jahrhunderten. Berlin (Nr. 748).
 Heise, Carl Georg (1926), Lübecker Plastik. Bonn (Nr. 749).

- Huizinga, Johan (1938), *Herbst des Mittelalters - Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. Stuttgart (Nr. 847).
- Der Kölner Dom in 32 Bildern (1928), mit einleit. Text von Wilhelm Pinder. Leipzig (Nr. 1034).
- Lippelt, Ernst (1941), *Kirchenbauten der Cluniazenser in Deutschland*. Essen (Nr. 1145).
- Lorenz, Adolf Friedrich (1955), *Der Dom zu Güstrow*. Berlin (Nr. 1154).
- Mayer, August Liebmann (1922), *Der spanische Nationalstil des Mittelalters - der Mudéjarstil*. Leipzig (Nr. 1221).
- Pfister, Kurt (1923), *Hugo van der Goes*. Basel (Nr. 1418).
- Sachs, Hannelore (1964), *Mittelalterliches Chorgestühl*. Leipzig (Nr. 1529).
- Schardt, Alois Jakob (1941), *Die Kunst des Mittelalters in Deutschland*. Berlin (Nr. 1552).

9.2.3 Bücher zur Architektur der Neuzeit

- Alte deutsche Städte in Ansichten aus drei Jahrhunderten (1938). Königsstein Taunus, Leipzig (Nr. 25).
- Bilder aus Ostpreußen (1933–1934), hrsg. unter Mitwirkung der Behörden. Berlin-Falkensee (Nr. 166).
- Budzinski, Robert (1927), *Entdeckung Ostpreussens*. Dresden (Nr. 272).
- Clasen, Karl Heinz (1955), *Die Baukunst an der Ostseeküste zwischen Elbe und Oder*. Dresden (Nr. 325)
- Frey, Dagobert (1924), *Beiträge zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, aus: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1924. Augsburg (Nr. 517).
- Frey, Dagobert (1922), *Johann Bernhard Fischer von Erlach: eine Studie über seine Stellung in der Entwicklung der Wiener Palastfassade*, aus: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1, 1921/1922. Augsburg (Nr. 518).
- Grimschitz, Bruno (1929), *Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten. Zu den Salzburger Kirchenbauten Fischers von Erlach, Moritz Dreger*. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1929, 6. Augsburg (Nr. 663).
- Holtz, Gottfried (1954), *Kirchen auf dem Lande – die Dorfkirchen von Mecklenburg*. Berlin (Nr. 825).
- Kuhrke, Walter (1924), *Kants Wohnhaus – zeichnerische Wiederherstellung mit näherer Beschreibung*. Königsberg (Nr. 1061).
- Lohmeyer, Karl (1931), *Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barocks*. Heidelberg (Nr. 1152).

- Schinkel, Karl Friedrich (1951), Über Karl Friedrich Schinkel (hrsg. von der Dt. Bauakademie). Berlin (Nr. 1569).
- Schubring, Paul (1924), Die Architektur der italienischen Hochrenaissance. München (Nr. 1607).
- Vogel, Hans Martin Erasmus (1937), Deutsche Baukunst des Klassizismus. Berlin (Nr. 1807).

9.2.4 Bücher zur Kunst und Architektur Russlands

- Alpatov, Michail Vladimirovič (1958), Altrussische Ikonenmalerei. Dresden (Nr. 22).
- Bachmann, Eva-Maria (1957), Die Kirche des Ostens, eine Einführung. Berlin (Nr. 82).
- Bunin, Andrej Vladimirovič (1961), Geschichte des russischen Städtebaues bis zum 19. Jahrhundert. Berlin (Nr. 275).
- Tschizewskij, Dmitrij (1959), Das heilige Russland, 10.–17. Jahrhundert. Hamburg (Nr. 365).
- Tschizewskij, Dmitrij (1961), Russland zwischen Ost und West, 18. bis 20. Jahrhundert. Reinbek b. Hamburg (Nr. 366).
- Geschichte der russischen Kunst (1957–1959). Bd. 1 (1957); Bd. 2 (1958); Bd. 3 (1959). Dresden (Nr. 590).
- Grabar, Igor (1925), Die Freskomalerei der Dimitrij-Kathedrale in Wladimir. Berlin (Nr. 648).
- Grekov, Boris Dmitriewič (1947), Die russische Kultur der Kiewer Periode. Moskau (Nr. 657).
- Halle, Fannina W. (1920), Alt-Russische Kunst. Berlin (Nr. 692).
- Küppers, Leonhard (1949), Göttliche Ikone - vom Kultbild der Ostkirche. Düsseldorf (Nr. 1072).
- Lichatschow, Dmitri S. (1962), Die Kultur Russlands während der osteuropäischen Frührenaissance vom 14. bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts. Dresden (Nr. 1128).
- Nemitz, Fritz (1940), Die Kunst Russlands – Baukunst, Malerei, Plastik vom 11. bis 19. Jahrhundert. Berlin (Nr. 1328).
- Onasch, Konrad (1947), Geist und Geschichte der russischen Ostkirche. Berlin (Nr. 1366).
- Onasch, Konrad (1949), Gott schaut dich an – Briefe über die altrussische Ikone. Berlin (Nr. 1367).
- Onasch, Konrad (1961), Ikonen. Berlin (Nr. 1368).

- Rose, Karl (1956), Grund und Quellort des russischen Geisteslebens, – von Skythien bis zur Kiewer Rus. Berlin (Nr. 1510).
- Nestor, Kiovensis (1931), Die altrussische Nestorchronik. Leipzig (erschlossener Buchbestand 33).

9.2.5 Bücher zur Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts

- Altdorfer, Albrecht (1938), Das Meisterwerk; Serie Malerei (hrsg. von Herbert Wolfgang Keiser). Berlin (Nr. 24).
- Alckens, August (1938), Die Plastiken im Schlosspark Nymphenburg. Augsburg (Nr. 13).
- Blake, William (1958), Werke, (hrsg. von Günther Klotz). Berlin (Nr. 176).
- Dürer, Albrecht (1928), Ausstellung im Germanischen Museum Nürnberg, April bis September 1928. Nürnberg (Nr. 426).
- Geese, Walter (1935), Gottlieb Martin Klauer – der Bildhauer Goethes. Leipzig (Nr. 563).
- Gundersheimer, Herrmann Samuel (1930), Matthäus Günther - die Freskomalerei im süddeutschen Kirchenbau des 18. Jahrhunderts. Augsburg (Nr. 681).
- Linfert, Carl (1959), Hieronymus Bosch – die Gemälde. Köln (Nr. 1144).
- Schmidt, Paul Ferdinand (1928), Bildnis und Komposition vom Rokoko bis zu Cornelius. München (Nr. 1582).
- Schweitzer, Bernhard (1948), J. G. Herders „Plastik“ und die Entstehung der neueren Kunstwissenschaften – eine Einführung und Würdigung. Leipzig (Nr. 1620).
- Vasari, Giorgio (1940), Künstler der Renaissance – Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten italienischen Baumeister, Maler und Bildhauer. Leipzig (Nr. 1789).
- Watteau, Jean Antoine (1957), Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint. Stuttgart (Nr. 1829).
- Runge, Philipp Otto (1955), Acht farbige Gemäldewiedergaben. Leipzig (erschlossener Buchbestand 34).

9.2.6 Bücher zur Kunst des 19. Jahrhunderts

- Bach, Rudolf (1948), Deutsche Romantik – ein geistesgeschichtlicher Umriss. Hamburg (Nr. 79).

- Baluschek, Hans (1955), Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste. Berlin (Nr. 92).
- Carus, Karl Gustav (1938), Betrachtungen und Gedanken vor auserwählten Bildern der Dresdener Galerie. Berlin (Nr. 296).
- Justi, Ludwig (1920), deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert – ein Führer durch die Nationalgalerie. Berlin (Nr. 931).
- Levin, Herbert alias Derwein, Herbert (1922), Die Heidelberger Romantik. München (Nr. 1126).
- Nadler, Josef (1921), Die Berliner Romantik 1800–1814, ein Beitrag zur gemein-völkischen Frage. Berlin (Nr. 1319).
- Nadler, Josef (1930), Herder-Bildnisse. Königsberg (Nr. 1322).
- Runge, Philipp Otto (1937), Briefe und Gedichte – mit Bildern von ihm selbst. Berlin (Nr. 1519).
- Runge, Philipp Otto (1955), Acht farbige Gemäldewiedergaben – mit einer Einführung von Gustav Dröschner. Leipzig (Nr. 1520).
- Scheffler, Karl (1923), Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert. Berlin (Nr. 1557).
- Scheffler, Karl (1924), Italien – Tagebuch einer Reise. Leipzig (Nr. 1558).
- Schmidt, Paul Ferdinand (1923), Philipp Otto Runge – sein Leben und sein Werk. Leipzig (Nr. 1583).
- Wolf, Georg Jacob (Hrsg.) (1931), Verlorene Werke deutscher Romantischer Malerei. München (Nr. 1797).
- Waldmann, Emil (1925), Französische Malerei des XIX. Jahrhunderts. Breslau (Nr. 1824).

9.2.7 Bücher zur Malerei von Wegbereitern der Moderne

- Gauguin, Paul (1961), Briefe – Die Briefe Gauguins an Georges Daniel de Monfreid. Berlin (Nr. 554).
- Gauguin, Paul (1949), Gauguin (Textverfasser Frank Elgar). Paris (Nr. 555).
- Gauguin, Paul (1950), Noa Noa. Potsdam (Nr. 556).
- Gauguin, Pola (1950), Mein Vater Paul Gauguin. Berlin (Nr. 557).
- Gerlach, Hans Egon (1955), Edvard Munch: sein Leben und Werk. Hamburg (Nr. 584).
- Gogh, Vincent van (1952), Vincent van Gogh in seinen Briefen. Potsdam (Nr. 629).
- Perruchot, Henri (1956), Cézanne – eine Biographie. Esslingen a. N. (Nr. 1406).

9.2.8 Bücher zu Malerei, Graphik und Plastik des 20. Jahrhunderts

- Akademie der Künste (1960), Mitglieder und ihr Werk. Berlin (Nr. 10).
Berlin zum Beispiel (1964), eine Gesamtberliner Anthologie mit Beiträgen aus
Lyrik, Prosa und Grafik. Berlin (Nr. 148).
Bissier, Julius (1963), Bissier (Werner Schmalenbach). Stuttgart (Nr. 175).
Der Blaue Reiter (1954), Zeichnungen und Graphik. Feldafing Obb. (Nr. 180).
Brauer, Erich (1964), Ausstellungskatalog Galerie Sydow. Frankfurt am Main
(Nr. 221).
Chagall, Marc (1956), Arabische Nächte. München (Nr. 315).
Chagall, Marc, Chagall (1960), hrsg. von François Mathey. Gütersloh (Nr. 316).
Chagall, Marc (1955), eingel. und erl. von Emily Genauer. München, Wien, Basel
(Nr. 317).
Čiurlionis, Mykalojus Konstantinas (1964), Reprodukijos. Vilnius (Nr. 324).
Cooper, Douglas (1953), Paul Klee. London (Nr. 355).
Corinth, Lovis (1926), Selbstbiographie. Leipzig (Nr. 356).
Das Herz ist deine Heimat (1955), hrsg. von Rudolf Felmayer, Zeichnungen von
Oskar Kokoschka. Wien (Nr. 380).
Elgar, Frank (1958), Picasso, – Sein Werk von Elgar Frank, sein Leben von Robert
Maillard. Leipzig (Nr. 422).
Giacometti, Alberto (1958), Schriften, Fotos, Zeichnungen – Essais, photos,
dessins. Zürich (Nr. 594).
Gomringer, Eugen (1960), 33 konstellationen. mit 6 konstellationen von max
bill. St. Gallen 1960 (Nr. 638).
Hassebrauck, Ernst (1959), Grafische Bildnisse. Dresden (Nr. 728).
Hegenbarth, Josef (1945), Tierzeichnungen. Leipzig (Nr. 738).
Herzfelde, Wieland (1962), John Heartfield – Leben und Werk. Dresden
(Nr. 784).
Klee, Paul (1934), Handzeichnungen 1921–1930. Bergen II Obb. (Nr. 978).
Klee, Paul (1956), Kunstverein Hamburg, Ausstellung vom 2. Dezember 1966 bis
27. Januar 1957. Hamburg (Nr. 979).
Klee, Paul (1960), Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee in der
Akademie der Künste, Ausstellungskatalog. Berlin (Nr. 980).
Klee, Paul (1955), Paul Klee 1879–1940 – eingel. und erl. von Will Grohmann.
München, Wien, Basel (Nr. 981).
Kollwitz, Käthe (1963), Ausstellungskatalog der deutschen Akademie der
Künste. Berlin (Nr. 1032).
Lietuvių Grafika 1963 (1964). Vaga (Nr. 1134).
Maillol, Aristide (1944), Hirtenleben – 36 Holzschnitte. Leipzig (Nr. 1184).
Marc, Franz (1954), Botschaften an den Prinzen Jussuff. München (Nr. 1204).

- Mexikanische Malerei und Graphik (1955), Deutsche Akademie der Künste, Ausstellungskatalog. Berlin (Nr. 1263).
- Miró, Joan (1959), Farbige Lithographien. Wiesbaden (Nr. 1279).
- Mondrian, Piet (1958), Gemälde. Gütersloh (Nr. 1286).
- Mucchi, Gabriele (1955), Deutsche Akademie der Künste, Ausstellungskatalog. Berlin (Nr. 1301).
- Muche, Georg (1938), Buon Fresco: Briefe aus Italien über Stil und Handwerk der echten Freskomalerei. Berlin (Nr. 1302).
- Ostwald, Hans (1930), Zille's Vermächtnis. Berlin (Nr. 1383).
- Painting & sculpture of a decade: 54–64 (1964), Calouste Gulbenkian Foundation at the Tate Gallery. London (Nr. 1389).
- Picard, Max (1956), Die Atomisierung in der modernen Kunst. Hamburg (Nr. 1421).
- Picart le Doux, Jean, Saint-Saëns, Marc (1955), moderne französische Wandteppiche, Ausstellung Pergamonmuseum. Berlin (Nr. 1422).
- Picasso, Pablo (1955), Pablo Picasso, aus dem graphischen Werk – Abbildungen nach Radierungen und Lithographien. Leipzig (Nr. 1423).
- Picasso, Pablo (1957), Picasso – das graphische Werk, Ausstellungskatalog der staatlichen Museen zu Berlin. Berlin (Nr. 1424).
- Das polnische Plakat (1957). Warschau (Nr. 1440).
- Schmidt-Rottluff, Karl (1954), Ausstellung zum 70. Geburtstag – Schloß Charlottenburg. Berlin West (Nr. 1585).
- Seitz, Gustav (1958), Erlebtes aufnotiert und komponiert. Dresden (Nr. 1628).
- Seitz, Gustav (1956), Skulpturen und Zeichnungen. Dresden (Nr. 1629).
- Seuphor, Michael (1956), Piet Mondrian – la vita e l'opera. Milano (Nr. 1634).
- Shattuck, Roger (1963), Die Belle Epoque – Kultur und Gesellschaft in Frankreich 1885–1918. München (Nr. 1640).
- Toulouse-Lautrec, Henry de (1964), Lithographien – mit einem Geleitwort von Gotthard Jedlicke. Stierstadt i. Taunus (Nr. 1752).
- Venturi, Lionello (1956), Chagall – biographisch-kritische Studie. Genève, Paris, New York (Nr. 1791).
- Zille, Heinrich (1958), Ausstellungskatalog der Deutschen Akademie der Künste anlässlich seines 100. Geburtstags, Berlin (Nr. 1882).

9.2.9 Kultur- und epochenübergreifende Werke

- Spengler, Oswald (1920), Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München (Nr. 1672).

Ulbrich, Anton (1932), Kunstgeschichte Ostpreußens, von der Ordenszeit bis zur Gegenwart. Königsberg i. Pr. (Nr. 1770).

Worringer, Robert Wilhelm (1921), Abstraktion und Einfühlung, ein Beitrag zur Stilpsychologie. München (Nr. 1870).

9.2.10 Periodika zur Bildenden Kunst

Bildende Kunst: Zeitschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Kunsthandwerk und Volkskunst, 6, 1957. Dresden (Nr. 165).

Blätter + Bilder: eine Zeitschrift für Dichtung, Musik und Malerei, 1961. Würzburg, Wien (Nr. 179).

Eröffnungen; Magazin und bildende Kunst 10/11, 1963. Wien (Nr. 459).

Genius, Zeitschrift für werdende und alte Kunst, H. 2, 1920. München (Nr. 576).

Jahresring: Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart, 1960/61, 1961/62, 1962/63. Stuttgart (Nr. 882).

9.2.11 Bücher von Bobrowskis Dichter- und Künstlerfreunden

Baer, Otto (1962), Brunnen, Treppen, Türme – eine italienische Reise ohne Programm. Augsburg (Nr. 87).

Ebert, Albert (1959), Bildnis eines Künstlers. Berlin (Nr. 429).

Ebert, Albert (1963), Poesie des Alltags. Leipzig (Nr. 430).

Fuchs, Günter Bruno (1960), Brevier eines Degenschluckers. München (Nr. 533).

Fuchs, Günter Bruno (1960-1961), Fisimatenten – Zwanzig Holzschnitte. Stierstadt im Taunus (Nr. 534).

Fuchs, Günter Bruno (1963), Krümelnehmer oder 34 Kapitel aus dem Leben des Tierstimmenimitators Ewald K. München (Nr. 535).

Fuchs, Günter Bruno (1957), Nach der Haussuchung – Gedichte und Holzschnitte. Stierstadt im Taunus (Nr. 536).

Fuchs, Günter Bruno (1959), Polizeistunde, Erzählung. München (Nr. 537).

Fuchs, Günter Bruno (1962), trinkermeditationen / günter bruno fuchs.

Collagen: ali schindehütte, arno waldschmidt. Berlin-Spandau (Nr. 538).

Fuchs, Günter Bruno (1956), Zigeunertrommel. Halle (Nr. 539).

Meckel, Christoph (1964), Dunkler Sommer und Musikantenknochen, Erzählungen. Berlin (Nr. 1224).

Meckel, Christoph (1964), Gedichtbilderbuch. Stierstadt im Taunus (Nr. 1225).

Meckel, Christoph (1958), Hotel für Schlafwandler, Gedichte. Stierstadt im Taunus (Nr. 1226).

- Meckel, Christoph (1961), Im Land der Umbramauten. Stuttgart (Nr. 1227).
 Meckel, Christoph (1960), Der Krieg. Hamburg, München (Nr. 1228).
 Meckel, Christoph (1959), Moël. Hamburg, München (Nr. 1229).
 Meckel, Christoph (1959), Nebelhörner. Gedichte. Stuttgart (Nr. 1230).
 Meckel, Christoph (1960), Die Stadt. Hamburg, München (Nr. 1231).
 Meckel, Christoph (1956), Tarnkappe. München (Nr. 1232).
 Meckel, Christoph (1961), Der Turm. Hamburg, München (Nr. 1233).
 Meckel, Christoph (1960), Welttheater. Hamburg, München (Nr. 1234).
 Meckel, Christoph (1962), Wildnisse, Gedichte. Frankfurt a. M. (Nr. 1235).
 Meckel, Christoph (1965), Tullipan, Erzählung. Berlin (erschlossener
 Buchbestand Nr. 32).

9.2.12 Bücher von und über Ernst Barlach

- Barlach, Ernst (1947), Aus seinen Briefen. München (Nr. 112).
 Barlach, Ernst (1948), Barlach im Gespräch. Leipzig (Nr. 113).
 Barlach, Ernst (1951), Ausstellungskatalog. Berlin (Nr. 114).
 Barlach, Ernst (1963), acht Fotos in Handabzügen. Markkleeberg-Leipzig
 (Nr. 115).
 Barlach, Ernst (1956), Der Figureschmuck zu St. Katharinen zu Lübeck.
 Stuttgart (Nr. 116).
 Barlach, Ernst (1948), Fries der Lauschenden; Ausstellung im graphischen
 Kabinett. Halle/Saale (Nr. 117).
 Barlach, Ernst (1961), Fries der Lauschenden, acht Fotos in Handabzügen.
 Markkleeberg-Leipzig (Nr. 118).
 Barlach, Ernst (1948), Der gestohlene Mund. Berlin, Frankfurt a. M. (Nr. 119).
 Barlach, Ernst (1963), Prosa aus vier Jahrzehnten. Berlin (Nr. 120).
 Barlach, Ernst (1962), Seespeck. Rostock (Nr. 121).
 Barlach, Ernst (1960), Ein selbsterzähltes Leben. Berlin (Nr. 122).
 Barlach, Ernst (1955), Taschenbuch-Zeichnungen. Leipzig (Nr. 123 und 124 –
 zwei Exemplare vorhanden).
 Gahlbeck, Rudolf (1951), Ernst Barlach – Sonette. Rostock (Nr. 545).
 Gay, Fritz (1957), Der Frager – Gedanken über Ernst Barlach. Dresden (Nr. 558).
 Mansfield, Heinz (1951), Die spätgotische Plastik in Mecklenburg und das Werk
 Ernst Barlachs. Berlin (Nr. 1202).
 Schurek, Paul (1957), Begegnungen mit Barlach. Berlin (Nr. 1611).
 Walter, Reinhold (1929), Ernst Barlach – eine Einführung in sein plastisches und
 graphisches Werk. Berlin (Nr. 1826).

9.2.13 Bücher von Jacob Burckhardt

- Burckhardt, Jacob (1924), Die Zeit Konstantin des Grossen. Leipzig (Nr. 280).
Burckhardt, Jacob (1954), Der Cicerone, eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Stuttgart (Nr. 277).
Burckhardt, Jacob (1927), Die Kultur der Renaissance in Italien – ein Versuch. Leipzig (Nr. 279).
Burckhardt, Jacob (1928), Erinnerungen aus Rubens. Stuttgart (Nr. 278).
Burckhardt, Jacob (1940), Briefe. Leipzig (Nr. 276).

9.2.14 Bücher von Wilhelm Pinder

- Pinder, Wilhelm (1957), Bürgerbauten deutscher Vergangenheit. Königsstein Taunus (Nr. 286).
Pinder, Wilhelm (1933), Deutsche Barockplastik. Leipzig (Nr. 1427).
Pinder, Wilhelm (1912), Deutscher Barock – die großen Baumeister des 18. Jahrhunderts. Düsseldorf. Leipzig (Nr. 1428).
Pinder, Wilhelm (1937), Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig (Nr. 1429).
Pinder, Wilhelm (1943), Rembrandts Selbstbildnisse. Leipzig (Nr. 1430).
Pinder, Wilhelm (1948), Von den Künsten und der Kunst. Berlin, München (Nr. 1431).

9.2.15 Nachschlagewerke

- Buckreis, Adam (1938), Panorama der Welt- und Kulturgeschichte: Urzeit bis zum Jahre 1900. Altenburg (Nr. 270).
Jahn, Johannes (1957), Wörterbuch der Kunst. Berlin (Nr. 869).
Knauers Lexikon moderner Kunst (1955). München (Nr. 1022).

Johannes Bobrowski war es nur ein einziges Semester vergönnt, Kunstgeschichte zu studieren. Doch hat er sich lebenslang mit Malerei, Graphik und Bildhauerei, aber auch mit Architektur und städtebaulichen Themen auseinandergesetzt. Dementsprechend bilden diese Motive in seinem lyrischen Œuvre einen unübersehbaren, aber bislang wenig beachteten Schwerpunkt.

Wenn auch von mehreren seiner Architektur- und Bildgedichte Interpretationen vorliegen, so fehlte doch bislang eine vertiefte und umfassende Analyse seiner Gedichte zu Werken der bildenden Kunst. Auch eine Wortkonkordanz architektonischer Begriffe, die erst deren konkrete Verwendung und Bedeutung in seinem lyrischen Werk nachzuweisen vermag, ist bislang ein Desiderat geblieben.

Die vorliegende Publikation schließt diese Lücken und zeigt auf, wie stark Bobrowskis Kunstverständnis zunächst von seinem Hochschullehrer Wilhelm Pinder geprägt war, während er sich später intensiv mit der Ikonenmalerei und der Orthodoxie beschäftigte und sich schließlich immer stärker für die Kunst des 20. Jahrhunderts interessierte.

