

Karl Dedecius Polnische Profile

Suhrkamp

liber
libertas
liberalitas
liberatio
liberi



Kollegy von Roman Chlebicz

222405

Karl Dedecius

POLNISCHE PROFILE

Suhrkamp

Sechs polnische P
terbilder beson
ger Autoren -
Summe zu ein
nischer Literat
Gegenwart. De
Lebenslauf, di
Weltbetrachtun
eines Gedichts,
in eine Prosa
in eine modern
dringen. Für d
ser ist diese
nicht mehr terr
dennoch imm
bar und entde
ziles, faszinier
des Gebilde in
päischen Litera
Weltliteratur.
das Spezifische
plastisch werd
des polnische
Beispiel: das I
teske, das P
Bündige. Vor
der Zeit werd
Existenzen u
und Wandlun
lich nahe.
Karl Dedeciu
Reichtum an
tur in deuts
danken, der
seit nahezu
möglich mach
Jahr ergänzt
nicht nur s
Kenntnisse
ein, sondern
ihn mit seine
das Persönlic
die Freundsc

Inhalt

I

Von Krakau bis Mojschepolis
ADOLF (NEUWERT) NOWACZYNSKI
oder Die Pathologie eines patriotischen Pamphletisten

11

»Meine Heimat ist die Musik«
KONSTANTY ILDEFONS GALCZYNSKI
als Grüner Troubadour der Siebten Internationale

57

»Das Gift steckt in der Süße«
STANISŁAW JERZY LEC
und Das unfrisierte Denken

109

II

Versuch der Ganzheit
JULIAN PRZYBOS
und der poetische Sinn

147

Formen der Unruhe
TADEUSZ ROŻEWICZ
in der rauhen Umarmung der Wirklichkeit

195

Anbau der Philosophie
ZBIGNIEW HERBERT
auf der Suche nach Selbstgewißheit

233

ANHANG

Werkverzeichnisse
Namenregister

287



Erste Auflage 1975
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1975
Alle Rechte vorbehalten
Druck: Hieronymus Mühlberger, Augsburg
Printed in Germany

Bibl. UAM

00 D 11

Versuch der Ganzheit
JULIAN PRZYBOS
und der poetische Sinn

Drei Abende.
Der poetische Sinn. Die poetische Tat.
Das poetische Sein.

Nur
im Gedicht, was ich auch fühle, was ich auch wünsche,
fühle ich augenblicklich für immer.¹

Geben,
weiter gehen . . . / sich selbst überholen . . .²

Poesie ist, auch wo sie ihr Optimum erreicht hat, Versucht. In ihren Dimensionen der Tiefe, Höhe, Weite sind nur Zwischenziele erreichbar, nur Teile zu erfahrend. Poesie lotet Gründe aus, doch nicht endgültig. Sie wagt einen Raumflug, aber sie stößt nur in Etappen vor. Sie bleibt – alles in allem genommen – Detail. Das wußte Przyboś. Aber er wußte auch, daß es auf diesen ununterbrochenen Versuch ankommt, daß es wichtig ist, Unmögliches zu wollen, um Mögliches zu erreichen. Przyboś war ein Poet der Vermessenheit: er suchte das Ganze, ging «aufs Ganze». Trotz seiner pathetischen Komparative *tiefer, höher, weiter*, war er als Arbeiter der Sprache von großer Sachlichkeit, Genauigkeit und Disziplin. Das war das Neue und das Haltbare seines Versuchs.

Jede Epoche hinterläßt einen Maßstab, an dem sich die Gegenwärtigen und die Künftigen messen oder messen lassen. Oft sind es zwei oder drei herausragende Maßstäbe, niemals viele. Seit der Romantik galten die von Mickiewicz, Słowacki, dann Norwid gesetzten Maßstäbe. Seit dem ersten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts, seitdem Begriffe wie »Avantgarde« üblich, wenn auch nicht zutreffend wurden, hat auch das Werk von Julian Przyboś eine neue Maßeinheit begründet.

DREI ABENDE

Der erste Abend. Später Herbst 1939. Eine Neubauwohnung im Hause Nummer 1 an der Górski-Straße. Zum erstenmal aufmerksam in das Gesicht eines Dich-

ters blickend, den ich bislang nur aus wenigen Zitaten und von einem unscharfen Foto kannte. Das Fluidum dieser ersten Begegnung gedeiht im Licht der Leselampe zu noch unbestimmten Antrieben: Ernst und Neugier, Anteilnahme und – Vertrauen. Dieses letzte gelingt eigentlich vom ersten Blick an.

Mir sind Gesichter wichtig. Nicht als »Spiegel der Seele«, eher als eine Möglichkeit des Zugangs und des Auswegs. Augen – Fenster, Mund – Tür. Przyboś hatte ein ungewöhnliches Gesicht, lichterfüllt, ohne den leisen Schatten von Selbstgefälligkeit oder Koketterie; ein Gebundenheit in andere Räume, von einer geradezu kosmischen Unschuld. Vor diesem Gesicht vergaß man den Zwang der Ausweispapiere, die deprimierende Geschäftigkeit an den Straßsenkreuzungen unten und den täglichen Konsum an Zeitungsinformationen. Als fange das Gesicht mit seinen Strahlen Gültigeres ein. Das im Licht dieses Gesichtes geführte Gespräch gewann Flughäufigkeit und – Eigengewicht.

In meinen Erfahrungen mit den Formen deutscher und russischer Poesie hatte ich lange Zeit im Banne akustischer Eindrücke gestanden. Musik: Gedanken, Gefühle drängen in tönende Sätze verpackt in mich ein. Przyboś dagegen – ohne didaktische Absicht, allein kraft seiner Persönlichkeit – machte mich mißtrauisch gegen die Geräusche und öffnete meine Augen für den Raum und die Architektur des Gedichts.

Przyboś' Gedichte sind aus rauhen aber rhythmisierten Blöcken gebaut, wie Burgen oder Kathedralen. Es gibt in ihnen keine Platitüden, nur aufstrebend Bild Gewordenes, »Erhabenes«. Feste Fundamente und höchste Konzentration sichern die Tragfähigkeit seiner Lyrik. Ich begann darüber nachzudenken, als ich während des Rückflugs in dem Buch blätterte, das er mir an jenem Abend geschenkt hatte: »Die Theorie des Sehens« von Władysław Strzemiński, mit Bleistiftvermerken am Rande. Auf einmal ging mir der Bau der Przyboś-

Gedichte auf: Vordergrund, Geometrie, Perspektive. Ich nahm den Besuch nach Hause mit wie eine Lektion im Sehen der nicht einfachen, weil hintergründigen Wirklichkeit.

Przyboś' Mappe mit den Zeichnungen des Unisten Strzemiński, seines Freundes aus Lodz, des Lehrmeisters der polnischen Maler-Avantgarde, beschäftigte mich während des Flugs: einfache Tatsachen (nicht Gegenstände) mit einfachen bunten Linien auf einfachem weißem Papier geschaffen. Konturen, die wie Gezeiten pulsieren. Das erste Blatt: die Andeutung einer Wellenbewegung (Das Meer). Das zweite Blatt: ein weißrussisches Dorf (Pfürzen und in sich zusammenschrumpfende Katzen – nur als Kontur). Das dritte Blatt: Deportation. Przyboś hatte mich gebeten, eine Zeichnung als Geschenk anzunehmen. Ich wählte die Deportation. Ein Bild, beredt durch die Einsilbigkeit seiner Mittel. Das Buch »Die Theorie des Sehens« (Krakau 1958) enthält die Reproduktion des Bildes auf Seite 152. Nun hängt das Original links über meinem Schreibtisch, immer gegenwärtig, wenn ich arbeite. Mutter und Kind, Umrisse, die zur Formlosigkeit verschwimmen. Hinter ihnen vier kleine Fußspuren, so unsicher wie die nach links entschwappenden Figuren selbst. Signatur mit Datum: Zwanzigstes Jahrhundert.

Der zweite *Abend*. Diesmal das so betitelte Gedicht, an dessen Übersetzung ich arbeite. Ein Gedicht, an dem sich die spezifische Poetik von Przyboś in nuce erkennen läßt. In sich vollendet geschlossen, wie ein Kiesel, würde Herbert sagen; nach allen Richtungen unbegrenzt offen, würde Różewicz meinen. In deutscher Sprache werden die Komponenten dieses kleinen Kunstwerks noch offensichtlicher – aus semantischen Gründen: *Abend* – *Abendland* – *Abendstimmung* – *Abschied*. Das Bild des *Abends* wandelt sich in der Gemütsbewegung des Dichters in eine Vision von *Weltraum* – (nicht meta-

physischen) Ausmaßen, ohne allerdings auf die tiefirdischen *Laternen, Tore* und *grauen Häuschen* zu verzichten. Die Sterne und der Horizont sind die Projektion, doch Himmel und Mond machen das vordergründige *Leid*, das an *die kleinen Ufer flutet*, nicht vergessen, im Gegenteil, deutlicher.

Nur zwölf Zeilen – und die geistige und materielle Schwere unseres Kontinents, des Abendlandes, wird spürbar. Vor allem dank der formalen Zurückhaltung des Dichters, der sich weder reimschöpferisch noch rhythmisch aufdrängt. Trotz aller Kürze ist das Gedicht kein Fragment. Es ist eine Ganzheit von zwingender Logik: mit Ursache, Gesetz und Wirkung: *die Ferne, die Menschenhände zwischen Menschen säen*. Ein Stimmungsgedicht entfaltet sich zur lyrischen Meditation, wandelt sich in philosophische Lyrik, auch Liebeslyrik, und kulminiert im politischen Bild – *die Gärten verlieren ihre Bäume*: Begriffe, die sich von ihren Dingen entfernen, abstrakte Verallgemeinerungen, die sich ihrer konkreten Verantwortung entziehen. Was für ein Reichtum der Allusionen! – in einem kleinen Wortkristall. Während andere Poeten, verliebt in den eigenen Schattentum, sich selbst umtänzelnd prahlen: exegi monumentum, verewigt die Bescheidenheit des stolzen, aber nicht hochmütigen Przyboś den *Augenblick: Im Hauch des Duftes / falle ich / Eintagswesen! und vergebe*.

Der dritte Abend. Spätherbst im Jahre 1970. In Warschau findet der Zweite Internationale Übersetzerkongreß statt. Überall in der Stadt interessante Lesungen, Gespräche, mitteiltsame Kollegen. Mich aber zieht es unwiderstehlich aufs Land – wo *die Augen der Luft* sich öffnen und wo sich *die Landschaft beim Aufgang des Mondes verlängert*⁶. Ich schwänze die Tagung und fahre etwa dreißig Kilometer nach Obořy, zum Landhaus, in dem der Schriftstellerverband ein Erholungsheim für Autoren unterhält.

In Obořy ist es grau, feucht und kühl. Przyboś tritt aus einer entfernten Tür heraus, lächelt mühsam, mit leichtem Ausdruck eines unkörperlichen Schmerzes um seinen vollen, scharf geschwungenen, immer noch jungen Mund, und geht durch die dämmerige Halle. Er geht aufrecht, noch langsamer als sonst. Mich fröstelt es, wohl der Kühle wegen, und ich spüre ein Würgen in der Kehle.

Diese *wiederkehrende Nacht*!

Und dazu das andere, um Jahre jüngere Gedicht: *Begegnung*⁸. In der Kunst des Sehens bereits unterwiesen, sehe ich, daß das *Gesicht aus Licht* den Goldton des Wachses angenommen hat. Das Sprechen fällt uns beiden schwer, wir sind von den wenigen Worten schon ermattet. Wir beenden diese Begegnung rasch und ich merke draußen, wie mich *die riesigen Augen der Luft* anstarren. Ich denke: das war die *Schlußzeile*. Und der Anfang? Er fällt mir ein *in diesem kleinen Tal, gestillt an der Brust einer Halde*:

Der Umriß des Horizontes

begräbt jenes Bild wie einen Sang ...

Es wäre besser gewesen, er wäre liegengelieben, hätte Anstrengungen gemieden. Aber er wollte an der vierten Nachmittagsitzung, an der Schlußveranstaltung teilnehmen. Artur Sandauer fuhr uns in seinem klapprigen Wagen in die Stadt, mit der besten Absicht für unsere Bequemlichkeit, aber die Fahrt war fatal. Ich fühlte mich wie in einer Betonmischmaschine und schielte ängstlich zum müden, doch tapferen Przyboś hin. Wir kamen immerhin an. Beim Essen blieben wir mit seiner Frau und Tochter allein und besprachen Gemeinsames. Wir entfaltetten Pläne. Seine Wangen nahmen leichte Röte an. Eine sachliche Unterhaltung, zumal wenn sie den poetischen Sinn betraf, regte ihn immer an. Er wurde lebhaft, gesprächig, Frau Danuta reagierte mit subtiler Anteilnahme, wortlos; als Malerin wußte sie ohnehin jede Veränderung in seinem Gesicht zu deuten, und sie beherrschte die Kunst, sich ihre Fürsorge nicht anmerken zu lassen. Sie war, wohltuend unaufdringlich,

an allem beteiligt. Die Tochter Uta, kaum ein Backfisch, verriet ein Entwicklungsstadium, in dem eigene Unruhen brodeln. Es hielt sie nicht ruhig auf dem Stuhl, vor allem nicht, als Przyboś voller Stolz auf ihre *genialen*, wie er sie nannte, Zeichnungen zu sprechen kam. Er hatte sie, mit seinen Gedichten illustriert, soeben als Buch erscheinen lassen. Uta schien vom Thema peinlich berührt, sie stand mitten im Gespräch auf und lief aus dem Speisesaal.

Dann bat ich um seinen Rat, was ich am Abend lesen sollte. In Anwesenheit so vieler Dichter! Fast die gesamte Gegenwartsliteratur war im Palais ›Unter den Königen‹ versammelt. Welchen wählen, um keinen zu kränken? Ich erwog ein Gedicht eines älteren Autors, eines Verstorbene(n), und eines jüngeren, der lebte. Oder sollte ich lieber Gedichte eines Anwesenden und eines Emigranten vortragen? Für mich sei die polnische Poesie eine Sache der Einheit der Sprache in ihrer Vielfalt; der poetische Sinn ziehe andere Trennungslinien als der geopolitische, der weltanschauliche, begründete ich meinen Vorschlag. Er stimmte zu, machte aber auf gewisse außerliterarische Faktoren aufmerksam, die auf Provokation spekulierten. Wir hatten uns verstanden und besprachen uns nun über die Namen und die Gedichte so lange, bis in unserem Sieb nur zwei übrig waren: Lesmian und Lechoń.

Ich wollte Przyboś eine Freude bereiten und bat ihn, aus meinen Übersetzungen diejenigen zu wählen, die er am liebsten hören würde. Er überlegte nicht lange und wählte den ›Ertrunkenen‹ von Lesmian und die ›Poesie‹ von Lechoń. Beide handeln vom Sterben. Der Abschlußabend, die Abschiedsveranstaltung galt dem Vortrag polnischer Gedichte in lettischer, makedonischer, russischer, rumänischer, japanischer, französischer, deutscher Übersetzung. Przyboś führte in dieser letzten Phase des Kongresses den Vorsitz im Präsidium und moderierte *mezza voce*, souverän, als überzeugter und überzeugender Anwalt der Übersetzer und der

Übersetzbarkeit von Poesie. Er zitierte Beispiele – unüberstürmlichem Applaus der Anwesenden – auf japanisch, aus dem Gedächtnis.

Dann kam es zu einer jener unauffälligen Überraschungen, in denen er Meister war. Ich weiß, daß er ein Übersetzerverzeichnis erhalten hatte, das angab, in welcher Reihenfolge die Teilnehmer zu lesen hatten. Ich war darauf vorbereitet, meine zwei Übersetzungen etwa in der Mitte des Programms vorzutragen. Die Vertreter mancher Sprachen hätten vor mir rangieren müssen. Przyboś leitete den Abend ein, ließ unvermittelt das Programm außer acht und rief mich als ersten aufs Podium¹⁰. Da ich ganz am Ende des Saals an die Wand gelehnt neben einem Freund saß und abgelenkt war, brachte mich der Aufruf aus dem Gleichgewicht. Ich ging, ziemlich benommen, nach vorn. Durch Przyboś' Willen begann der festliche Abend mit einem tragischen Akkord. Mit zwei Gedichten vom Tod. Meine Stimme stockte, als ich die letzte Zeile des zweiten, des Lechoń-Gedichtes vorlas: »Es muß im Leben sterben, was als Poesie überdauern möchte.«

Wenige Augenblicke später, während der französischen Rezitation von Frau Posner, meiner Pariser Kollegin, schloß Przyboś die Augen, lehnte den Kopf zurück auf die Rückenlehne, vollkommen ruhig, ohne seinen klaren Gesichtsausdruck zu verändern – und schlief ein. Die griechischen Mythenerzähler hätten keinen tragi-scheren Tod erfinden können als diesen: ein Dichter, im Vorsitz einer Dichterversammlung, lauscht auf dem Podium Gedichten – bis zum letzten Atemzug. Im Dienst des poetischen Sinns.

Das im Saal ausbrechende lautlose Chaos versuchte ich mit Gedanken an anderes zu verdrängen: Strzemiński erklärte Bilder damit, daß das Sehen, auf seinem Weg zwischen Auge und Hirn, Vibrationen unterliegt, von denen unser Organismus beherrscht wird und die unsere

«Seinhalte rhythmisieren». Der physiologische Prozeß also, die elektrischen Ströme des Nervensystems teilen sich auch der optischen Impression und Expression mit, wie in einem Kardiogramm. Strzemiński bezog sowohl die bioelektrische als auch die mechanische Vibration in seine kunsttheoretischen Überlegungen ein. Beide Vibrationen rühren von der Überwindung der Schwerkraft und der organischen Widerstände her – Pulsschlag, Atem, Bewegungen des Körpers, die von der Pendellänge seiner Teile abhängen. Diese naturwissenschaftlich, in der Folge auch evolutionsgeschichtlich determinierte Kunstauffassung Strzemińskis deckt sich nahezu vollkommen mit den Gesetzmäßigkeiten in Przyboś' poetischen Landschaftsvisionen.

Die Minuten, die nun folgten und zu Stunden wurden, schienen kein Ende zu nehmen. Man hatte Przyboś' provisorisch auf dem Fußboden der Halle in der Nähe der Garderobe gebettet und abgeschirmt. Innerhalb weniger Minuten waren Ärzte da, mehrere Krankenwagen. Die Kongreßteilnehmer irrten inzwischen verstört von einem Ende des Vestibüls zum anderen, oder sie standen in Gruppen herum, ratlos, auf diese höchste Emotion durch keine Übung vorbereitet. Ich flüchtete auf die Straße, um mich vom Dunkel und von der Kühle ablenken zu lassen. Auch hier war man nicht allein, sondern umgeben vom Geflüster: warum man ihn denn nicht ins Krankenhaus bringe, zu retten versuche. Man tue es ja da drinnen, auf dem Fußboden. Die ›Theorie des Sehens‹ rächte sich an mir mit makabren Vorstellungen. Drinnen unternahmen die Männer in weißen Kitteln Wiederbelebungsversuche. War es ein Carotispuls, ohne Atmung? Ein Herzkammerflimmern? Würde sein Kardiogramm jetzt eine Serie hochfrequenter Wellen, bizarr geformt und nicht uniform – wie bei Strzemiński! – zeigen, oder überhaupt keine elektrische Aktivität mehr verraten? Die geflüsterten Nachrichten liefen hin und her. Ob die künstliche Beatmung half? Ob sein Herz sich durch Faustschlag, durch äußere Druckmaßnahmen

komprimieren ließ? Hatte man es schon mit einem Elektroschock versucht? War ein Defibrillator zur Hand? Die Männer in den weißen Kitteln liefen zu den Krankenwagen, fuhren fort, kamen wieder. Würde man es jetzt mit einem Einstich in die Herzkammer, mit eingespritztem Adrenalin probieren? Die Nachrichten wurden immer spärlicher, leiser, mutloser. Nun würde, hieß es, das Äußerste versucht. Man öffnete ihm den Brustkorb und griff nach seinem Herzen. Thorakotomie und direkte, offene Herzmassage. Diese Vorstellung allein war so quälend, daß man die letzte Nachricht fast erleichtert entgegenzunehmen bereit war. Die Pupillen waren weit und lichtstarr geblieben. Das Herz dieses Dichters bewegter Bilder, dem nichts fremder zu sein schien als Rhythmusstörungen, stand still. Seine Augen sahen nun absolut, das heißt grenzenlos tiefer, höher, weiter.

DER POETISCHE SINN

Das theoretische Hauptwerk von Przyboś *Der poetische Sinn*²¹ erschien, erweitert und revidiert, 1967 in Krakau in einer zweiten, zweibändigen Ausgabe. Den Hauptbeitrag des Werks unter derselben Überschrift leitet ein Zitat aus Hegel ein: »Das Wahre ist das Ganze«. Mit der ›gesuchten Bildhaftigkeit für die versuchte Ganzheit‹ ist Przyboś' poetologische Ausgangsbasis am einfachsten und allgemeinsten zu umschreiben. Die Antriebskraft dieses Werks ist die gleiche, die auch Hegel 1816 in seiner Antrittsvorlesung in Heidelberg als die Bedingung aller Philosophie genannt hat: Mut zur Wahrheit und Glaube an die einigende Macht des Geistes. In diesem Sinn war Przyboś mutig und gläubig.

Das Zitat lenkt die Aufmerksamkeit des Przyboś-Lesers auf Hegel, der in der Tat die Gedichte des Polen zu stützen, zu erhellen, und zu rechtfertigen vermag: He-

gel als Überwinder von Kants Kritik und Skepsis. Hegel als Lehrer einer intuitiven Ganzheitsschau. Hegel als Bekenner des menschlichen Geistes als eines Teils der Weltvernunft: des Urgrunds des Seienden, in dem sich die Wahrheit verwirklicht. Beide, der deutsche Philosoph und der polnische Dichter, gingen davon aus, daß die menschliche Seele Träger des kosmischen Logos und der irdischen Ordnung sei. Das verpflichtete Denker wie Dichter zur Arbeit für die Beständigkeit des Ganzen und gegen das Chaos und die Kurzlebigkeit der unbeständigen Teile. Hier treffen sich die Poetik von Przyboś – ihr Optimismus, ihre Moralität – mit Hegels Philosophie.

In dem Gedicht *Versuch der Ganzheit*²² lehnt sich das dazu entschlossene Bewußtsein gegen das Stückwerk des Tages und gegen die Un-Dauer auf:

*Tag für Tag – wiederholbarer Tag, Sichtbarkeit des
Entschwindens ...*

*Ich will die Beständigkeit sehen ... wessen? Soll ich
denn stets nur
das, was kaum begonnen – zerronnen,
blicken und fassen?*

Das Einzelne wird vom Ganzen bestimmt und nur daher verstanden. Dieses Verstehen kann – auf dem Wege der intuitiv-kreativen Zusammenschau – in der Poesie erreicht werden. Ein Gedicht sei ein Ganzes, das Anfang und Ende miteinander verbindet. *Der unablässige Zusammenschluß des gesichteten Ganzen verläßt mich in der verborgensten Tiefe der Erfahrung auch jetzt im reifen Alter nicht; er offenbart sich in der Poesie ... Er kommt zum Vorschein, wenn ich schreibe; etwas, was ich nicht Zeit, sondern «Anwesenheit» nennen möchte. Der Begriff des Anfangs und des Endes scheint dann ein Fehler der Perspektive*²³.

Das Gedicht von Przyboś ist also eine fortwährende Beschreibung, nein, Metaphorisierung von Zusammenhängen, die des Details entheben und zum Weltganzen

hinführen. Auch das Verhältnis von Objekt und Subjekt ist in dieser Poesie nach Hegels Art: aus dem Eigenleben des individuellen Geistes visionär das Gesamtleben des objektiven Weltgeistes, inklusive Staat und Gesellschaft, zu entwerfen. Przyboś' Forderung an sich und an die Poesie ist titanisch: *Selbst das Allermeiste zu fordern – ist wenig, / aber das Allermeiste im Allerwenigsten zu erfassen, so daß / die Zucht / entfesselte Üppigkeit und auch den Zufall enthält ... / Aus dem kleinsten Teilchen, fast aus einem Nichts / die Ganzheit entwickeln ...*²⁴ Hier stimmen poetologische Postulate nicht nur mit Hegels Ideen, sondern auch mit Heraklits «dunklen» Bildern und der neuplatonischen Vorstellung von der «Vereinigung mit dem Weltengrund» überein. Poesie, so Przyboś, hat nur Sinn, wenn sie an der zeitlos gültigen Ordnung mitwirkt. Seine poetische Welt ist eine naturverbundene, doch geisterschaffene Einheit, in der die Kraft des erkennenden Menschen, der Menschengeist also, zum absoluten Geist, also zum Kern und zur Ganzheit aller Dinge findet. Die Bejahung der Welt und der Glaube an ihren Fortschritt lassen in Przyboś' Gedichten einige von den Leitmotiven des deutschen Idealismus erkennen. Hegels esoterisches Konzept, das in verschlüsselter Sprache mystagogisch erdichtete, spiegelt sich in Przyboś' Versuchen wider; Absolutes in gleichnishafte Bildern einfangen. Auch ähnelt, wo sie ihre Argumente vortragen, die Glut der Sprache Hegels der von Przyboś. Ihre bewegte Logik drängt – der Vordergründe überdrüssig, vielleicht sogar schon blind für sie – zum Aufbruch ins Hintergründige der Dinge, in den Urgrund der Welt. Hegel sieht ihn im »Reich der Mütter«, wo die Ganzheit am besten zu begreifen ist. Przyboś macht uns dieses hegelsche «Reich der Mütter» bewußt in den Gedichten, die er seiner Mutter widmet, so in *Arc de Triomphe: Bäuerin aus Gwoznica, / ich vergleiche dein Herz. / Ich wiege noch einmal die Wahrheit in deinen zerquälten Händen*²⁵. Wahrheit – Ganzheit ruhen als Metapher in der Hand der Mutter.

Poetischer Sinn bedeutet für Przyboś *Sinn des Ganzen*¹⁶ und das heißt Welt, die für ihn unzerstückbar, nicht zu teilen ist, schon gar nicht durch Schulen oder Parteien. *Die Welt des kreativen Gedankens ist unteilbar. Trotz der staatlichen und gesellschaftlichen Teilungen, trotz der widersprüchlichen Theorien und Doktrinen vereint uns alle die Überzeugung, daß es nur ein Wissen geben kann . . . Das Universum poeticum ist heutzutage eine offene Tatsache. Dieses von widersprüchlichen ästhetischen Ideen zerrissene Universum ist keine Welt aus isolierten, sondern eine aus miteinander kommunizierenden (sich abstoßenden oder anziehenden) Inseln. Sie sind Bestandteile eines Ganzen. Die Theorie und die Kritik der gebundenen Rede bleiben beschränkt, partiell, wenn wir uns dieser in der Welt der Poesie stattfindenden Ganzheit nicht bewußt werden*¹⁷.

Przyboś Poesie erhebt den Anspruch, die Widersprüche des Daseins – Mensch: Welt, Krieg: Friede, Materie: Geist – aufzulösen. Da es keine wissenschaftlich fruchtbare Einheitsidee des Weltganzen gibt, muß die poetische Sprache sie erfinden, immer neu erschaffen, weiterreichen, fruchtbar werden lassen . . . *versuche das, was zerrissen und was geschieden / zur Welle, Tonleiter, zum Regenbogen . . . / zu vereinen, und, das der Ganzheit ununterbrochen Wiedergegebene, / anzurühren*¹⁸.

Dieser Ganzheitsanspruch kulminiert im Imperativ *Alles sehen. Allgegenwärtig sein*¹⁹! und im Vierzeiler *Im Plusquamfuturum: Er verlangte sogar solchen Ruhm, / er verlangte nur solchen Ruhm, / der seine physische Anwesenheit überflüssig machte. Er wollte posthumen Ruhm zur Lebzeit*²⁰.

Das Wort *posthum* bringt mir wieder den letzten Abend mit Przyboś ins Bewußtsein, seinen Wunsch damals, das Lechoń-Gedicht zu hören, das mit der Definition des Nachruhms endet. Mit Hilfe Hegels und im Licht der Przybośschen Poetik des Absoluten entschlüsselt sich dieser Wunsch nun ganz.

Ziel von Przyboś' poetischem Sinn waren Wahrheit und Ganzheit, damit aber auch die absolute Kompetenz. Er sprach Apollo, dem Höchsten, das Recht zu, den höchsten Maßstab zu wahren. Przyboś' Ideal war Apollo, wie ihn Karl Jaspers beschreibt²¹: Fremd allem Kranken und Unwahren, allem Gemeinen und Unreinen (siehe Przyboś' heftige Polemiken gegen die Turpisten!). Makellos rein und würdig, weder vom Eros noch vom Tode betroffen (siehe Przyboś' Gedanken und Gedichte vom Sterben). Kraftvoll und unberührbar, strahlend, aber auch vernichtend unerbittlich, wenn es die anmaßenden Schreihäuser und mißgeborenen Kunstverhuner zu züchtigen galt. Er fand es richtig, daß Apollo dem Schänder der reinen Kunst Marsyas das Fell über die Ohren zog. (Wie anders dagegen – für Marsyas und gegen Apollo – die Interpretation dieses Kunstduells bei Herbert, siehe Seite 262.) Daraus folgte Przyboś' eigene Urteilsstrenge, Kompromißlosigkeit und Forderung nach unbestechlicher Kritik. Die Flut der schwachen Gedichte hielt er nicht für schlimm; verderblich fand er erst den Mangel an fundiertem Urteil. Er hielt, wie Jaspers' Apollo, auf Disziplin und Maß und blieb »dem getrüben, leidenden, verworrenen Leben fern. In dieses Leben wirkt er hinein, aber läßt sich nicht mit ihm ein.«

Da es neben dem Ganzen kein »Anderes« (Hegel) geben kann, verpflichtet die ethische und ästhetische Verantwortung den Dichter zur Konsequenz, das heißt zur Intoleranz gegen alles, was das Stückwerk fördert und die Ganzheit stört. Daraus erklärt sich Przyboś' unveröhnliche Haltung, das Prophetische und das Apodiktische, der gehobene Ton seiner Ansprachen. *Wir waren leidenschaftlich davon überzeugt, daß unsere Epoche nach einer neuen Kunst verlangt. Peiper und Strzeminski hatten etwas von Propheten und Aposteln; von diesem Glauben, dieser Überzeugung lebte auch ich*²². Es gäbe für die Dichtung nur eine Alternative. Entweder sie ver-
schreibe sich dem Augenblick und gehe mit ihm unter,

oder sie behalte das Ganze und die Dauer im Auge und überlebe. Przyboś war zu Beginn der zwanziger Jahre, als er sich mit Tadeusz Peiper, Jan Brzękowski und Jalu Kurek zur Krakauer ›Awangarda‹ zusammenfand, gleich der Pontifex maximus der absoluten, auf ehernen Gesetzen gründenden Poesie. Er verkündete sie zusammen mit seinen Freunden im Organ der ›Awangarda‹, der Zeitschrift ›Weiche‹ (Zwrotnica, 1922-1927), später ›Linie‹ (Linia, 1931-1933). Die Gebote richteten sich vor allem gegen die Dichtung des Warschauer ›Skamander‹, die ohne theoretisches Konzept und ethisch indifferent war.

Die Dichter der ›Awangarda‹ waren sich eigentlich nur in ihrer anspruchsvoll-intellektuellen Einstellung zum poetischen Handwerk einig; in Einzelheiten unterschieden sie sich voneinander. Peiper befürwortete dynamische, unregelmäßige Rhythmen, blieb aber, wenn er reimte, bei klassisch reinen Reimen. Er bezeichnete sich einen Konstrukteur der Sprache. Przyboś ging in seiner Beschäftigung mit Reimen und der Syntax bedeutend weiter als Peiper. Er war für den unregelmäßig verstreuten, assonantischen, unauffälligen Reim, im Satzbau hingegen rigoros. Im Gegensatz zum Peiperschen »System des Aufblühens«²³ forderte Przyboś die durch Homogenität der poetischen Elemente erreichbare *Einheit der poetischen Vision*. Brzękowski wiederum strebte wie Przyboś nach der Einheit des Gedichts, hinsichtlich der Struktur der Gedichte aber waren seine Ansichten entschieden anders. Vor allem widersprach er dem von Peiper und Przyboś praktizierten Konstruktivismus. »Man sollte endlich mit der Legende von den Konstruktionen aufhören... Eine nachträgliche Analyse des Aufbaus eines Gedichts kann nützlich sein, aber es ist übertrieben, im Gedicht überall bewußten Aufbau und polytechnische Wissenschaft zu vermuten«²⁴. Was der Gruppe wirklich gemeinsam war, war die Vorrangstellung der Metapher einerseits und das Bekenntnis zum dynamischen Prinzip und zur gesellschaftlichen

Rolle der Dichtung andererseits. »Die Metapher«, schrieb Peiper in der Nummer 3 der ›Weiche‹, »spielt in der Poesie einen Teil der Rolle, welche in der Malerei die abstrakten Formen spielen. Man könnte sagen, daß der Kubus, die Walze oder das Dreieck Metaphern der Plastik sind«²⁵. Peiper bekannte sich in seinem Essay zur Metapher, die »aus entfernten Begriffen gebaut« ist. Je weiter der bildliche Ausdruck von dem, wofür er steht, entfernt ist, desto größer sei die poetische Wirkung der Metapher. Peiper bestand auf dem antirealistischen Charakter der Metapher, weil nur er die poetische Sprache von den Gegenständen befreie und selbst zum Gegenstand dieser Sprache werde. Brzękowski führte später diesen Gedanken fort und sagte, die Metapher sei ein »Anti-Vergleich«. Man hatte in jenen Jahren »nicht verstehen wollen, daß wir in Metaphern dachten, daß sie ein integraler Bestandteil unserer Sprache waren«. (Brzękowski) Die Metapher, davon war Peiper überzeugt, verändere die Wirklichkeit, indem sie Begriffe in Bezirke überträgt, in welche diese ihrer Herkunft nach nicht hingehören. Damit schaffe die Metapher die neue, die rein poetische Wirklichkeit, die Peiper und Przyboś im Sinn hatten, als sie ihren theoretischen Arbeiten und Gedichtzyklen Überschriften gaben wie ›Der neue Mund‹ (Peiper, 1925) und *Die neue Rose* (Przyboś, 1938). *Es gibt keine Avantgarde, es gibt neue Poesien*, dozierte Przyboś 1938 in Warschau im Literatenklub vor einem Polonistenzirkel. Im gleichen Jahr erschien der Band *Gleichung des Herzens* (mit dem Gedicht *Die neue Rose*)²⁶: *Klopf zweimal auf den Tisch und einmal dahinter – / um alle niemals gebrauchten Wörter zu vergessen, / damit die Augenblicke wachsen, voneinander getrennt durch die neue Rose auf mutierendem Stengel, / damit die unbekannte Sprache beginnt, / deren erstes Wort stets das letzte ist, / die die Schatten der Allee verlängert, und dich – so wollte Przyboś, und mit ihm seine Freunde, die Dichtung verstanden wissen. Jan Józef Lipski, einer seiner Kritiker,*

meint, Przyboś hätte gewagt, was bereits Lessing – der erste Theoretiker der Avantgarde in Europa –, in seinen Betrachtungen über die antike Kunst, als das Dilemma der Statik und der Dynamik, der Analyse und der Synthese in der Zeit und im Raum bezeichnete. In der Erkenntnis der Grenze zwischen Poesie und plastischen Künsten hat Przyboś die bloße Schilderung als poetische Aufgabe aufgegeben und eine neue, eine dynamisierte Poetik geschaffen. Daher die Bewegung, die Aktivität, die Konflikte in seinen Sätzen.

Przyboś realisiert das poetische Bild vornehmlich in der Zeit, im Augenblick, bemüht, die Fessel des Raums, die Luftwände zu sprengen, über sie nicht nur hinwegzusehen, sondern hindurchzusehen, voranzusehen, über die *Horizonte* hinaus (ein Lieblingswort und eine häufige Metapher bei Przyboś), an denen er sich in seinen Visionen stößt.

Die Äußerungen der *Avangarda* über den Rhythmus, als dem entscheidenden Faktor aller Poesie, hatten eine Entsprechung in Hegels *Rhythmus des Geschehens*, in seiner Dialektik. Die Krakauer Avantgarde schöpfte – dialektisch – aus dem Gesetz des Widerspruchs die vorwärtstreibende Kraft der Innovation und baute auf den Wandel. Ganzheit und Einheit waren für sie undenkbar ohne eine politische Daseinsform, die allen die gleichen Chancen der Freiheit und Gerechtigkeit brächte. Die Avantgardisten sahen, in Übereinstimmung mit Hegel, im Staat die Metapher für das Ganze. Sie waren bereit, sich und ihre Kunst dienend diesem Ganzen unterzuordnen. Ihre ideologischen Voraussetzungen waren ausgeprägt sozialer Natur, die Avantgardisten hingegen sozialistischen Theorien an. Przyboś' dialektisches Gedicht enthielt die unaufhörliche Frage *Wo ist das Wort, das die Welt verändert?* Er fand keinen Widerspruch darin, daß dieses Wort, das er seinen Gedanken gab, schwierig war, zuweilen unverständlich. Er fand keinen Widerspruch zwischen der elitären Kunst und dem Gemeinnutz dieser Kunst, der sich früher oder später ein-

stellen mußte. Dafür stand Peipers Schlagwort von der »Kunst für ein Dutzend« ein. Er begründete es wie folgt: »Die Kunst für ein Dutzend ist der Kompaß des Kreativen. Ein Orientierungspunkt. Das ist keine Absonderung von der Allgemeinheit. Vielmehr Anwendung des höchsten künstlerischen Anspruchs zum größtmöglichen Allgemeinnutzen. Das ist der Glaube an den sozialen Wert der *Bestheit*. Das ist die Überzeugung, daß die besten Werke mit der Zeit so oder anders in einen Nutzen für die breite Masse umschlagen müssen, denn es gehört zu den Eigenschaften des Lebens, zu seinen Attributen, daß es die *Bestheit* braucht. Daraus folgt, daß die Kunst für ein Dutzend geschaffen, mit der Zeit zu einem Gewinn für einige Dutzend Millionen wird. Es gibt Werke, die nicht für das Proletariat (sind) und doch dem Proletariat (dienen). Klar? Klar.« Exklusiv in der Form? und utilitaristisch, sozial, sozialistisch in Inhalt und Absicht? – man kann dieses Phänomen nicht ohne Staunen zur Kenntnis nehmen. Es bleibt bis heute entscheidend an der Entwicklung der polnischen Dichtung beteiligt.

Vor *Der poetische Sinn* (Sens *poetycki*, Krakau 1963, 1967) waren Przyboś' theoretische Entwürfe, Glossen, Polemiken in einer früheren Sammlung *Linie und Lärm* (*Linia i gwar*, Krakau 1959) erschienen; später faßte er sie in den *Aufzeichnungen ohne Datum* (*Zapiski bez daty*, Warschau 1970) zusammen. Alle drei Werke sind eine Fundgrube knapp gefaßter Argumente von bis dahin in der Geschichte der polnischen Dichtung nicht gekannter Geschlossenheit der poetologischen Selbstdarstellung. Es gibt wenige Fragen der Poetik, die darin nicht behandelt wären: *Über die lyrische Erkenntnistheorie; Über die Metapher; Täuschung und Wesen; Falsche Signale der Neuheit; Der Vergleich; Über den Begriff der Avantgarde; Die Notwendigkeit, einen Gegner zu haben; Das sichtbar gemachte Wort; Für das Bündnis der Arbeit mit der Kunst; Reim-Assonanz;*

Vom Verstehen der Poesie; Über die Direktheit und die Scham vor Gefühlen; Grenzen der Poesie; Über die Landschaft; Mut; Primäres und Sekundäres; Die Idee der Disziplin; Der Mensch in den Dingen; Über Integralpoesie; Maß; Worte; Moral und viele andere. Alle diese längeren oder kürzeren, meist kürzeren Stücke bestehen durch ihre Konsequenz. Kein Wunder, daß bei dieser Fülle des Materials die ›Awangarda‹ heute in Polen die interessantesten Diskussionen anregt und die ergeblichsten Forschungsarbeiten auslöst.

Auch deutsche Slawisten (Professor Hildegard Schroeder widmete vor Jahren ihre Antrittsvorlesung in Basel der polnischen Gegenwartspoesie, und in deren Zentrum Przyboś) oder Polonisten in Deutschland (Dozent Dr. Andrzej Gronczewski in Frankfurt) behandeln heute in ihren Seminaren die Ideen und die Techniken der ›Awangarda‹. Für ein Amateurfoto wie dieses mag es genügen, wenn einige der charakteristischen Züge festgehalten sind.

Przyboś' Begriffsbestimmungen der Poesie als Kunst sind von großer Eindringlichkeit. Hier Beispiele dafür, beim Blättern in seinen Büchern aufgefunden: als Definitionen interessant und theoriegeschichtlich aufschlußreich:

Poesie ist die Einbeit einer Vision, die im Minimum von Worten ein Maximum angedeuter Vorstellungen komprimiert²⁹.

Poesie entsteht aus dem, was zwischen und unter den Wörtern steckt³⁰.

Ein gutes Gedicht ist Entdeckung einer noch unbekanntenen emotionalen Verhaltensweise, also einer neuen lyrischen Situation, die der veränderten sittlichen Situation entspricht³¹.

Poesie erfüllt sich, wenn sie andere / in den Stand der Erfinder / berufl³².

166

Ein wirkliches lyrisches Gedicht ist Definition einer bis dahin unbekanntesten Bewegung des Gefühls und der Phantasie³³.

Lyrik ist dynamisch: sie ›bewegt‹ und ›bestärkt‹³⁴.

Ein poetischer Satz ist ein Bildwerfer³⁵.

Poesie erreicht man nicht, indem man es sich leicht macht. Sobald etwas leicht wird, hört es auf, Kunst zu sein³⁶.

Nicht der ist Dichter, der am stärksten fühlt, sondern der, der am besten aussagt, was er fühlt³⁷.

Schlecht ist ein Gedicht, in dem man eine Strophe, einen Satz oder ein Wort ohne Schaden für den künstlerischen Ausdruck streichen kann³⁸.

Wo die Erfindungsgabe endet – endet die Poesie und beginnt die Wiederholung, die Stilisierung, die Ornamentik³⁹.

Kunst und Künstlichkeit trennt nur ein Schritt⁴⁰.

Poesie verwickelt Unmöglichkeiten. Ein wahres Gedicht ist ein Angriff auf den Himmel, ein Attentat gegen die Welt⁴¹.

Kunst ist – mustergültige Arbeit⁴².

Kunst des Schreibens ist Kunst des Streichens⁴³.

Das Ideal der Poesie ändert sich mit der Zeit, weil sich die Sprache ändert⁴⁴.

Poesie ist – absolute Moral⁴⁵.

Eine Auswahl ähnlicher und anderer Gedanken oder Kurztraktate würde, übersetzt und geordnet, zu einem recht umfangreichen und höchst lesenswerten Aphorismenbuch reichen.

Auf drei Aspekte der mit dieser Poetik gestellten ›Wei-che‹ und vorgezeichneten ›Linie‹ sei kurz hingewiesen:

167

auf das Verhältnis solcher Dichtung zur Realität, auf ihre Zielsetzung – das ›Glück‹ –, und auf die Funktion ihrer Metaphern.

Entsprechend Hegels Grundthese – »Das Absolute ist das reine Sein« – sucht Przyboś das Absolute im reinen Gedicht, im Gedicht, das gereinigt ist von der Realität des Zufalls, des Alltags, des Gewohnten und des Gewöhnlichen. Also unrealistisch? Oder irreal? Hier wird es schwierig. Ein metaphysischer Sozialist? Die Dialektik der Poesie macht – elliptisch – alles möglich. Die Realität wird ernstgenommen, sogar für vernünftig erklärt, als notwendiger Übergang, doch sie wird auch und vor allem überflügelt. *Poesie ist ‹Alles›, was wir noch nicht erreicht haben*⁴⁶. Ob sie damit nicht in die Nähe des Sozialismus gerät? Die Trennungslinie zwischen Soll und Haben ist klar. Wo aber ist die Grenze zwischen Traum und Täuschung? Zwischen ‹Linie› und Lüge? Przyboś kannte diese Gefahr. Er kam deshalb mehr als einmal auf sein Verhältnis zur Realität zu sprechen. Seine Zielvorstellung war ein dialektisches Wunder, nämlich die Synthese aus Sozialismus und Exklusivität. Das eine sollte das andere begünstigen. Realien seien eine Sache der Prosa. Sache des Dichters sei das Konkrete des Traums, im Gegensatz zum Abstraktem der Wirklichkeit.

*Traumziel des Dichters. Den langsamen Lauf der von der aussagenden Prosa entwickelten Vorstellungen überschreiten; die breiten Bilder der Gegenstände und Gestalten überspringen; den geschäftigen Jahrmärkte der Ereignisse überfliegen und in einem Wurf seiner ganzen Existenz – ‹realisieren›. Ein Satz, derart in Bewegung gesetzt, läßt die Phantasie des Lesers hurtiger tanzen und mehr Inhalt haspeln als ein Romankapitel. Das Wort zeige nicht, sondern gebe, es drücke nicht aus, sondern ein*⁴⁷.

Die Kunst habe, das war ein verbindliches Postulat Peipers und der gesamten ›Awangarda‹, der Gesellschaft ›anders‹ zu dienen, nicht als »privilegierter Parolenzer-

stäuber«⁴⁸. Und das Verhältnis des Dichters zur Geschichte, ›perfekter‹ Realität? Die Geschichte überliefert die Welt im Halbdunkel des Todes, und trotzdem ohne Geheimnis. Przyboś sagte, er habe überhaupt keine Meinung von der Geschichte. Die Geschichte hinterlasse die Welt zerrissen und entzaubert. Poesie ermögliche den Umgang mit einer Welt voller Geheimnis in ihrer Ganzheit. Poesie setze ihre ganze Kraft und Verantwortung gegen den historischen Selbstzerstörungsprozeß ein und stifte Neues: neues Weltbild und neues Bewußtsein. Der tiefere Sinn der Poesie stecke in der zum Traum beförderten Realität – nicht in Träumen über diese Realität hinweg, oder gegen sie. Die Starken vielfachen im Traum ihrer Sprachwelt die Wirklichkeit ... *In das Nichts des Traums davon, was sie gern hätten, flüchten die Schwachen und die Unglücklichen*⁴⁹. Und der Mythos? *Ist Unwahrheit. In ihn flüchten die Schwächlinge und die Versager, die die nackte Wahrheit scheuen*⁵⁰.

Przyboś fürchtete nicht einmal die nackte Wahrheit der Katastrophe. Er ließ sich von ihr nicht überrollen. Katastrophen verstand er als ›notwendige‹ Zwischenereignisse im Ablauf des Weltgeschehens. Aus Katastrophen und Untergängen komme schrittweise die künftige Ganzheit des absoluten Geistes. Aus dieser Überzeugung ist die Tatsache zu erklären, daß es bei Przyboś kaum Klagedieder gibt. Sogar für den Tod findet er feierlich optimistische Deutung. *De morte nil nisi bene*⁵¹. Der Tod ist für ihn kein trauerbeladenes Ende, sondern ein Samen Korn der künftigen Freude. Przyboś schrieb unmißverständlich mehr als einmal, er könne niemals unglücklich sein, solange ihm die Poesie beistehe. Reine Poesie sei reine Quelle der Freude. Jener Freude, die Seneca eine ernste Sache nannte, die aus reinem Gewissen und rechtschaffenen Entschlüssen kommt. Wer sich allem Gewesenen, Zufälligen und Partiiellen entzieht, fürchtet kein Unglück.

Im Kapitel über den *Traum*⁵² bezieht sich Przyboś im

ersten Satz wieder auf Hegel, auf dessen Gleichsetzung von ›nein‹ und ›ja‹ in seiner dialektischen Logik. Für Peiper waren poetische Sprache und Metapher gleichbedeutend. Przyboś hält die Metapher in der modernen Poesie für eine *technologische Notwendigkeit*⁵⁵ und behauptet wie Aristoteles (›Poetik‹): die gute Metapher erspäht, erfindet ›die Ähnlichkeit in der Unähnlichkeit‹. Die eigentliche Metapher erkennt man daran, daß sie kein Ornament ist; sie ist zwingend. Schlecht ist eine Metapher, deren Sinn anders sagbar wäre als durch die Metapher. Und in dieser Fortentwicklung – immer weniger Worte, immer mehr Sinn durch immer mehr Phantasie – erreicht die Metapher in der gedachten Unendlichkeit ihre reinste Form: das Schweigen.

Norwid definierte das Schweigen als »die von den äußeren Überforderungen ausgeruhte und in ein normales Verhältnis eingeführte Harmonie zwischen dem ›äußeren‹ und dem ›inneren‹ Ohr, zwischen dem ›optischen‹ Schauen und dem ›sehen‹«. Diesem Schweigen verdanke der Mensch die Wiederherstellung des Gleichgewichts seiner Sinne. Bei Przyboś heißt es... *denn Gesang... / ist – das Maß der Stille*⁵⁴... *Die Sprache / ist grundsätzlich, das heißt im Grunde der Sache stumm: / Der Sprechende öffnet nicht, wie einen Mund, die Steine, / die er rollt mit der Zunge von Wort zu Wort... / »o zu sagen so, wie selber die Dinge niemals / innig meinten zu sein*⁵⁵...«. In der Tatra erlebt Przyboś das *Donnergetöse der Stille* und ein *Gezwirner des Schweigens (Z Tatr)* und *In den Alpen empfindet er die Gabe der Sprache als einen Mangel an Erfahrung in der vorgeschichtlichen Welt der Steine*⁵⁶. Przyboś schrieb auf das Schweigen zu.

Das alles wußte ich 1958 noch nicht, als ich die ersten polnischen Gedichte der Gegenwart, unvorbereitet, zu lesen und zu übersetzen begann. Dennoch drängte sich mir, als die kleine Sammlung fertig war, die ›Lektion

der Stille»⁵⁷ als Überschrift auf. Ein deutscher Dichter, damals von großem Einfluß, riet mir von diesem Titel ab. Ihn störte es, daß dieser Titel zu sehr an ›die Stillen im Lande‹ erinnerte. Trotzdem konnte ich mich zu keinem anderen Titel entschließen. Ich las die Gedichte der Sammlung mehrmals, die von Przyboś und die der anderen, und stieß auf die Stille, Wortlosigkeit, Lautlosigkeit, Verschwiegenheit, Stummheit – der bereiteten Aussage! – immer öfter. Heute bin ich froh, daß ich damals, unwissend, bei dem ersten intuitiven Einfall geblieben bin.

DIE POETISCHE TAT

*Die Theorie ist immer rein,
die Praxis nicht.*⁵⁸

Autoren von so kompakten theoretischen Systemen wie dem von Przyboś errichteten und verfochtenen haben es als praktizierende Poeten nicht leicht. Sie stecken als Handelnde ständig in der Zwangsjacke eigener Doktrin und setzen sich andererseits dem Argwohn ihrer Widersacher doppelt aus. Sie liefern ihnen die Gegenargumente gewissermaßen im voraus und frei Haus. Zwischen Theorie und Praxis klappt – zuweilen – der Widerspruch. Dialektisch betrachtet löst sich dieser Widerspruch von selbst auf. Przyboś' erste revolutionäre Thesen-Gedichte der zwanziger Jahre, die sozialistische (würden wir heute sagen) Programmlyrik, in der sich sein jugendlicher Kult der Technik und sein Arbeitsethos imperativ und hymnisch artikulieren, haben die Anti-Thesen-Gedichte der dreißiger Jahre hervorgebracht: Die ›Metropolen, Massen, Maschinen‹, die drei Schlüsselworte von Peiper wichen leidenschaftlichen Landschaftsvisionen, die in der polnischen Naturlyrik ein Novum waren. Diese schließlich entwickelten sich kurz vor dem Zweiten Weltkrieg und danach zu den wohltemperierten Synthese-Gedichten der ›reinen Poesie‹.

Der agitatorische Duktus der ersten, der utilitaristischen Gedichte – das hatte Jerzy Kwiatkowski in seiner gründlichen und subtilen Studie überzeugend dargelegt – erinnert noch stark an die Manifeste der Futuristen.

Das Kommando des Eroberungswillens beruht die Gemeinden von weit mit dem Kennwort der Kraft, dem Befehl der moralischen Disziplin».

Die markigen Substantive verkündeten Zukunftsglauben, richteten sich entschlossen gegen die modische Anarchie; verpflichteten sich dem Gemeinsinn.

Bevor der Mensch, Sisyphos der Idee, den Berg der Taten erklimmt, hat er mit unerbittlicher Disziplin sich unterzuordnen.

Disziplin, Zucht, Ordnung, Kraft, Wille sind die Vokabeln dieses ersten lyrischen Modells von Przyboś, das Kwiatkowski »adäquat und funktional« nennt. Es sprach dem Zeitgeist – ging aber formal dieser Zeit voraus. Es hatte nicht die Zerstörung des Alten im Sinn, sondern den Aufbau des Neuen; nicht Trümmer – Bauten. *Man muß die Sprache, das Werkzeug, schärfen... Worte ohne Hände sind verboten... ich arbeite mit dem harten Wort.* Der Dichter verstand sich als Arbeiter, der künftig Bewohnbares errichtet.

Von diesen Gedichten, die in den ersten Sammlungen *Schrauben* (*Śruby*, 1925) und *Mit beiden Händen* (*Oburącz*, 1926) enthalten sind, nahm der Dichter später des öfteren ausdrücklichen Abstand, verwarf sie zum Teil, oder sogar radikal. Doch auch 1930 – dieses Jahr hielt Przyboś für eine Wende in seiner Dichtung – in dem Band *Hinweg* (oder *Hinüber*: *Sponad*, 1930), in dem er das neue polnische Landschaftsgedicht erarbeitet, ist das Selbstverständnis des Dichters als Baumeister noch unverändert.

Bauten

Poet,

*Ausrüstungszeichen der Straße!
Halbangehaltene Massen, aus denen der Baumeister
die Bewegung entführt hat: erstarrte Etagen.*

Dächer

unterbrochen im Gefälle.

Genau gefolgerte

Mauern.

Mit menschlicher Mühe beladene Berge:

Bauten.

Man denke:

jeder Ziegel ruht auf gezückter Hand»⁶⁰.

Dieser charakteristische Kraftakt, statische Wirklichkeiten im Gedicht in Bewegung zu setzen, wird in allen Entwicklungsphasen des Dichters zu beobachten sein.

.....

*aus einer Million von Händen, die zum Gebet sich falten
fliegt der Raum empor»⁶¹.*

Im ersten Gedicht reaktiviert das Bild des profanen Bauwerks die Menschenmühe, die es errichtet hat; *die gezückten*, die Ziegelsteine wuchtenden *Hände*. Das zweite Gedicht heißt *Notre-Dame* und sieht untergründig *die gefalteten Hände* der Betenden, die die Kathedrale emporheben, bewegen, beflügeln. Hier wie dort ist es der Raum, den die poetische Suggestivkraft gewissermaßen zur Explosion bringt. Sandauer⁶² vergleicht, um Przyboś' Dynamik zu verdeutlichen, dessen Verfahren mit dem von Majakowski. Wenn Majakowski *Notre-Dame* beschreibt, reizt es ihn, die Kathedrale »real« umzufunktionieren, sie zum Beispiel in ein Kino zu verwandeln. Przyboś dagegen unternimmt es, sie »psychisch« umzuformen, sie zum zweitenmal und anders – *höher, weiter, tiefer* – zu erschaffen. Ob Architektur oder Natur, jede seiner Landschaften ist mit Spannung geladen und dramatisiert – als Herausforderung des demiurgi-

schen Menschen an Gott, *den es nicht gibt*. Die ›Slavische Rundschau‹ Nr. 5/1931 schrieb über den Band *Hinweg*: kraft der in den Gedichten enthaltenen formalen Errungenschaften und Entdeckungen neuer Begriffswerte rückten sie Przyboś in die vorderste Reihe der modernen Dichtung. Der Rezensent K. Czachowski hob das kultische, fast religiöse Verhältnis der ›Awangardasur Poesie hervor. Tatsächlich hielten Peiper, Przyboś und die übrigen Mitglieder – in einer Zeit des Formzerfalls – die Arbeit des Künstlers an der Form für oberstes Gebot der Sittlichkeit. Ein Künstler, dem die Form seiner Werke gleichgültig sei, verderbe die öffentlichen Sitten, meinte Peiper. Von Sitten und von Disziplin zu reden, wenn die anderen dabei Lachkrämpfe bekamen, war allein schon ein Beweis für unerhörte Tapferkeit – oder für Naivität, wie die Gegner der ›Awangarda‹ es bespöttelt haben. Naiv waren aber eher die anderen, die sich auf den poetischen Instinkt verließen. Przyboś unterwarf den Einfall einer strengen Kontrolle; damit begann bei ihm die eigentliche Mühe um das Gedicht. Das Ergebnis läßt seine Prinzipien erkennen: Nichts sei Manier, Gewohntes, Wiederholtes; jede Wendung sei sogleich als neue und eigenständige Darstellungs- und Ausdrucksweise erkennbar; die Figuren, die Reime und der Rhythmus seien neu erfunden, neu geprägt.

Das bildliche Sprechen ist bei Przyboś in der Tat ursprünglich und eigentlich; nicht Schmuckwerk oder sekundär. Im Anfang ist das Bild, nicht das Wort. Aber im Bild, in der Metapher (Harald Weinrich sagt »in jeder Metapher«) steckt Widerspruch. Das entspricht durchaus der Dialektik der Wirklichkeit, auch der Ganzheitsmethode, auch dem Temperament von Przyboś. Die Metapher sprüht Gedankenfunken und macht Energien frei, die neue Realitäten schaffen.

ABEND

*Dieselben Sterne
hauchten den Abend aus wie ein Geständnis.*

*Die Laternen traten aus den finsternen Toren über die
Gassen
und blieben leis in den Lüften stehn.*

Das Dunkel verwandelt sacht die Räume.

*Die Gärten verließen ihre Bäume,
graue Häuschen am Fluß – verslossen.*

An die kleinen Ufer zwischen Erlen flutet Leid.

*Nur der Horizont neigt den Himmel leicht
mit dem Monde
und der Weg weicht in die Erinnerung, weit.*

Und deine Hände säen zwischen uns die Ferne⁶³.

Die tropischen Figuren dieses Gedichts sind kühn, dynamisch: *Laternen treten* aus den Toren, *die Gärten verlassen* ihre Bäume, an die Ufer *flutet Leid* statt Wasser, der *Horizont* bedient sich des Mondes wie einer Sichel und *neigt* damit den Himmel, um wie ein Schnitter zu ernten, d. h. genießbar, nahrhaft zu machen: die Hände säen auf dem Stoppelfeld – die Ferne. Nirgends eine Metapher, die zur Formel erstarrt. Kein Epitheton ornans, keine Topoi, keine Chiffren oder Clés.

Unter den Wortfiguren herrscht die Nachdrücklichkeit und die Umschreibung vor, unter den Satzfiguren die Ellipse (Raffung) und das Polysyndeton (die Vielverbundenheit). Dadurch werden starke Dichte und gesteigerte Motorik erreicht. »Das Kunstwerk ist das Gleichnis des Geistes« (Hegel). Klassisches Beispiel dafür ist

dieses Gedicht. Von der ersten bis zur letzten Zeile reine Poesie, Integralpoesie, von einem augenfälligen Gleichgewicht ihrer Elemente. Die scheinbar schwerelosen Metaphern besitzen unauswechselbare Schwerkraft und schaffen Verbindungen zu sehr entlegenen Inhalten, die bei sparsamer Satz- und Wortbewegung, auf kleinem syntaktischem Raum große «Fernen» erreichen, eine universale Perspektive projizieren: als Landschaftsschilderung, als Liebeslied, als Sinngedicht, als ein Konglomerat von miteinander korrespondierenden Erfahrungen. Die Abendlandschaft wächst zu einer Vision des Abendlandes, das Abendland löst sich auf in eine Abschiedsstimmung, die Abschiedsstimmung hält den Ausweg bereit in *sacht verwandelte Räume*, die sich in der Mitte der zwölf Zeilen zu einer höhepunktartigen Erkenntnis zusammenschließen. Die *Gärten verließen ihre Bäume*. Also haben die Sammelbegriffe als Schutz und Ordnungsprinzip versagt. Also kann sich das Einzelne auf sie nicht mehr verlassen. Es muß sein Alleinsein im All einsehen und Baum sein können ohne den Garten. Der Garten stellt seinen Sinn selbst in Frage. So könnte man weiter assoziieren, deuten – bis zu den anderen Gegensätzen, anstelle von Garten und Baum, wie Persönlichkeit und Kollektiv, Welt und Standpunkt, Bürger und Staat... Die Metapher wird zum Ausdruck höchster Sinnzusammenhänge. Diese Dichtung benennt nichts, sie schafft Entsprechungen, metaphorische Äquivalente.

Da sich das Phantasiedenken in keine genormten Gefäße pressen läßt, duldet es auch keinen mechanischen Rhythmus. Es folgt einem organisch-dynamischen Zeit- und Zeilenmaß... *den Rhythmus höre ich nicht nur, bevor er wie eine Strömung durch die Sätze fließt, sondern ich fühle ihn wie in der Anspannung der Muskeln, im Zusammenpressen der Kiefern*⁶⁴. Es gehörte Selbstbewußtsein dazu, auf den bewährten Ausweis der Poesie, ihre traditionellen Mittel zu verzichten. Es hatte allerdings auch Vorteile. Przyboś trat den Beweis an, daß nicht der phonische Aufbau über Poesie oder Unpoesie

entscheidet. Seine Gedichte verraten den physiologischen Rhythmus: der Bilder von Strzemiński, den Nachvollzug des Pulsschlags des Herzmuskels, der Impulse des Tastsinns. Dieser Rhythmus ist gestaut oder strömt: bauend. Das syntaktisch-intonatorische System der »Awangarda« (das vierte in der polnischen Poetik) trägt dieser organischen Vibration im Gedicht Rechnung. Der ständige Wechsel der langen und kurzen Zeilen, als Wellenverzeichnisse im Gehör, als Vibrations des Atems, erinnert zwingend an Strzemińskis wellenbewegte Zeichnungen. Diese Absicht verwirklicht Przyboś konsequent: *Jede lyrische Bewegung wird von einem einzigen und unwiederholbaren ihr eigenen Rhythmus mitgeteilt... indem ich die Bewegungen und die Mühe meines Körpers auf Stimmänderungen... Sprache übertrage*⁶⁵. ... Allerdings: dieser Rhythmus hat ebenfalls architektonischen, nicht musikalischen Charakter.

Und der Reim? Bei Przyboś sind die Reime meist assoziativ, gespalten, unterbrochen, manchmal doppelt, ausnahmsweise auch rein, sogar grammatisch, wie im *Abend*, aber niemals regelmäßig in ihrer Folge. *Mit dem Rhythmus greife ich an, mit dem Reim verteidige ich mich*⁶⁶. Zum Wohlklang meiner Gedichte soll die unwiderwindliche Abneigung gegen den grellen Reim beitragen. *Genau und nahe Reime scheppern in meinen Ohren wie Kupferteller. Dennoch habe ich nur wenige Gedichte reimlos geschrieben. Mein Reim (vielmehr mein Ideal von Reim, das ich nur selten erreicht habe) kommt aus der Unlust, genau zu reimen, und aus dem Belauschen entfernter Anklänge. Entfernte Klangähnlichkeiten... und Lautverwandtschaften in den letzten Silben ergeben meinen Reim. Befürchtete ich nicht den Mißbrauch des Wortes, würde ich meinen Reim »dialektisch« nennen: er strebt nach Überwindung des Widerspruchs zwischen dem für das Ohr peinlichen Gleichklang und der ebenfalls peinlichen allzu krassen Kakophonie. Mein Reim ist also eine vom Reim bekämpfte Assonanz und ein von der Assonanz gedämpfter Reim*⁶⁷.

Insofern ist das Gedicht *Abend* untypisch, da es drei übliche Reimpaare, wenn auch unregelmäßig plazierte, aufweist: *Gossen – verflossen, Räume – Bäume, Leid – weit*. Dazu ein assonantisches Paar *neigt – leicht* und einen Binnenreim: *weicht*. Polnisch: *zwierzenie – wspomnienie – przestrzenie, stanęły – sphyły, żal – dal*. Hier zeigt es sich, daß Przyboś in der Praxis nicht absolut doktrinär verfährt. In seinen Gedichten kommt es ab und zu zu den sonst gemiedenen «Regelmäßigkeiten», Traditionalismen. Wie zum Beispiel zu den prinzipiell verworfenen «Steigerungen» und «Wiederholungen»: *noch einen, noch einen (Lebend) . . . gesponnener, gesponnener (Anfang)*. Doch gegen den Grundsatz der Rigorosität, den er für seinen *Hauptgrundsatz* erklärt hat⁶⁸, verstößt Przyboś nie. In der siebten seiner zehn Thesen unterwirft er sich einem strengen Kriterium: *Es wäre eine Feuerprobe für das Gedicht, ob in ihm Poesie steckt oder nicht, würde man es von dem Korsett des Rhythmus und dem Flitterzeug der Reime entblößen. Poesie ohne Stelzen, mutiger Flug der Phantasie, eine immer andere Sprache, die immer neue Schichten offenbart, wie eine Schlange, die sich bei jeder Windung ihres Leibes häutet . . . (1938)* So baut der Dichter seine ge- wollte, kalkulierte, hart erarbeitete Integralpoesie. Für ihn ist sie *Musik des Intellekts*. Und er selber? – *Verbannt der Vogelwelt*.

»Dieses Werk«, resümiert Sandauer bündig, »ganz aus einem Guß . . . erschafft die Welt, statt sie zu kopieren, macht sie ständig sichtbar nicht als ein Sammelsurium von Gegenständen, sondern als ein Bündel von Kräften⁶⁹. . .«

DAS POETISCHE SEIN

»Denken und Sein ist identisch.«
Hegel

Przyboś lebte und handelte, wie er dachte und dichtete. Die Natur seiner Person und die Natur seines Werkes waren identisch. Die Lebensumstände standen der Entstehung der Gedichte zu keinem Zeitpunkt wesentlich im Wege; die Entwicklung verlief parallel.

Woher kam diese »besondere Existenz« (K. Wyka, nach einer Prägung von Wikiewicz), dieser »Edelutopist« (J. Błóski), »hervorragendster polnischer Dichter seit Norwid« (G. Gąsiorowski) und »vielleicht der letzte große Romantiker der polnischen Poesie« (S. Grochowiak)? Wie verlief das Leben, das »die Geschichte eines – buchstäblichen – Volkshelden ist« (T. Fredro)?

Julian Przyboś wurde am 5. (oder 6.) März in der Woiwodschaft Rzeszów, im Kreis Brzozów, im Dorf Untere Gwoźnica, einem gottverlassenen Nest ohne Elektrizität und ohne Straßenverbindung zur Stadt, als Sohn eines Landwirts geboren. Der Vater stammte aus einem alten Bauerngeschlecht; im Stadtarchiv der Stadt und der Woiwodschaft Krakau ist im Ortsregister des Städtchens Strzyżów, das unweit von Gwoźnica liegt, unter dem Jahr 1592 auf Seite 24 – in den *Varia* Nr. 99 – ein »honestus Bartholomeus Pribosz civis Strzeżowiensis« erwähnt⁷⁰. (Przyboś bedeutet: das Schuhwerk auf nackten Füßen tragen.) Die Mutter Helena war Tochter des Lehrers Antoni Petyniak aus Lubno.

Ein Jahr vor Julians Geburt war seine Schwester Julia, zwei Jahre alt, in den Flammen eines Feldfeuers ums Leben gekommen. In Erinnerung an sie haben die Eltern den nachgeborenen Sohn auf den Namen Julian taufen lassen. Von dieser Erinnerung rühren Feuer und Licht als zentrale Elemente in den bewegten Bildern des Dichters her.

Ich war acht, vielleicht neun Jahre alt, als ich gereimte

Sätze zusammenzufügen begann: zunächst in *Anlehnung an die im Dorf gesungenen Lieder, danach an die in der Schule gelesenen Gedichte*. Die Landschaft seiner Geburt und Kindheit, felsig, hügelig, eine erstarrte Wellenbewegung der Erde, die Kate am Südhang des Hügels lehnd, darunter der Fluß, darüber ein Berg, davor mächtige, uralte Eichen in der Schlucht, Ebereschen im Grün des kleinen Tals – das alles wirkte in der Vorstellungskraft des Knaben fort. Es zog ihn dennoch von klein auf aus der Enge des Dorfes und über die Hügel hinweg zu den Horizonten. *Lebend habe ich Landschaft um Landschaft ins Blut geatmet, / jetzt pulst in mir, wohin ich blicke, ihr Bild*⁷². Der innere Kampf dessen, der, an die Bilder der Kindheit gebunden, sich in unbändigem Freiheitsdrang vom steinigen Acker seines armenlichen Daheims loszureißen sucht, ist das Leitmotiv dieses aufbegehrenden Lebens. Er hat den Kreis um ihn geschlagen, der so oft als Wagenrad in Przyboś' Curriculum vitae vorkommt. *Es begann / wie ein Rad, das morgens vom Wagenbauer zum Schmied / zur Bereifung so lange bergauf gerollt wird, / bis der Hügel / sich vom Himmel löst und abwärts fällt / ins Tal, / wo / an der Sonnenseite des Hangs die Esche, Mittelachse / bewegter Landschaften, / ins Hochland sich stemmt ... und es rollte mit dem Himmel hinab / auf die Wiese / und wurde plötzlich / und tief ... Es war ein großes Rund ... das beständig mich fortriß ...*⁷³ Die Form seiner äußeren Welt sah er kreisrund – wie das seit der Steinzeit in fast allen Kulturen und Religionen geheiligte Sonnensymbol. (Sonne, Licht dominieren auch in Strzeminski's, des Maler-Freundes, Bildern). *Strzeminski's Sehen entspricht auf verblüffende Weise meinem synthetischen Sehen der Form ...*⁷³ Das konzentrische Sehen entsprang der unsentimentalen Naturverbundenheit des Bauern, der daran gewöhnt ist, seinen Lebens- und Arbeitsrhythmus zyklisch nach Sonne und Regen, dem Ursprung der Energie, zu richten.

Der steinige Boden des Karpatendorfes gab nicht viel

her. Hunger und Not waren vor dem 1. Weltkrieg der Alltag. Dreimal zog der Vater nach Übersee, um in den Fabriken Amerikas die Mittel für die Ausbildung der Söhne zu verdienen. Julian besuchte das Gymnasium in Rzeszów bis zum Ausbruch der Unabhängigkeitskämpfe 1918/1919. *Als siebzehnjähriger Schüler hatte auch ich, stolz und froh, ein richtiges Gewehr in der Hand ... und war wie die anderen in diesen endlich polnischen Krieg gezogen*. Das nun folgende Studium an der Jagellonen-Universität war für den *schmächtigen Jungen mit Polen im schweren Tornister* eine Zeit der ständigen Sorgen, aber auch eine der ersten poetischen Anschläge auf die *Allheit*. Die Arbeit an den Gedichten hielt er für *lebensnotwendig wie die Arbeit des Herzmuskels, unabwendbar*.

Die ersten veröffentlichten Gedichte von Przyboś waren im Juli 1922 im Heft 1 des Symposions »Hyperbela« (Hiperbola) zu lesen, das der Poeten-Club »Dionysos« (Dionizy) an der Krakauer Universität herausgab. Als Magister der Philologie – mit einer Arbeit über den romantischen Dichter Adam Mickiewicz – verließ Przyboś 1922 die Universität und kam für lange und karge Jahre als Gymnasiallehrer in die Provinz: Sokal (1923–1925), Chrzanów (1925–1927) und Cieszyn (1927–1937) waren die Stationen. Seinen Auftritt in der Klasse IV C des Mathematisch-Naturwissenschaftlichen Gymnasiums in Cieszyn, deren Polonist und Klassenlehrer er wurde, beschrieb ein ehemaliger Schüler, Professor Jan Szczępański, in der »Kultura«⁷⁴. Die stämmigen Landessöhne, meist mindestens um einen Kopf länger als ihr neuer Pauker, wollten die kleine, feingliedrige, knabenhaft aussehende Person nicht recht akzeptieren. Die Klasse empfing den »Neuen« mit einem Spottgesang: »Begrüßen wir den winzig kleinen ...« Przyboś, damals schon unerschütterlich ernst, erhobenen Hauptes, reagierte gelassen: *Setzt euch, ihr Dummköpfe*. Die Pflichten als Lehrer nahm er sehr gewissen-

haft wahr, noch über sein Fach hinaus. Weit ab von aller Konvention und auf höherem Niveau als der Lehrstoff es vorschrieb, führte er seine Schüler in die Philosophie und Kunst der Gegenwart ein, lehrte sie selbständig zu denken und zu urteilen. Przyboś gewann die Klasse »durch hohes Wissen und intellektuelle Kultur, die sich bei ihm aufs glücklichste mit der einfachen Lebensweisheit des Bauernsohnes vereinten« (Szczepański). Zu verfolgen ist, daß fünf Professoren, zwei berühmte Schriftsteller (von denen einer, Kornel Filipowicz, auch in Deutschland bekannt wurde) und andere hohe Persönlichkeiten zu seiner ersten Abiturientenklasse zählen. Befriedigt oder gar glücklich war Przyboś als Lehrer nicht. Das aus jenem Jahr 1932 stammende Gedicht *Alltag (Co dzień)* verrät es: *Über die Treppen, Etagen, an den Korridorwänden entlang / schleppe ich mich und Ge- stöße an, Unlust zerreibt mich / zwischen Kalk und Gemäuer, / bis ich in einem Zimmer voll Staub eingesperrt, / entgeistert, / ... Mit den stumpfen Knüppeln von Schülern niedergeschlagener Pauker / krepriere ich in diesem Betrieb, ausgesetzt wie in einer Wüste⁵.*

Der Beruf war die ökonomische Basis für die Verwirklichung der poetischen Berufung, die Przyboś schon 1922 an die Seite von Tadeusz Peiper stellte, als dieser das Programm der »Awangarda« zu verkünden und die Zeitschrift »Weiche« herauszugeben begann. Przyboś, das bezeugen seine Kollegen Brzękowski und Kurek, wurde sofort als der Bedeutendste der Gruppe erkannt. Die Reife seines Urteils, die Fähigkeit spontan zu argumentieren, die polemische Begabung nahmen für ihn ein. Er war die »Verkörperung des Hirnmenschen« (Kurek)⁶, den keine Attacke des Gegners aus dem Konzept bringen konnte. Selbstbewußt und feierlich zwang er die anderen, von ihm fasziniert zu sein.

Nachdem die »Weiche« 1927 ihr Erscheinen eingestellt hatte, versuchte der Kreis, sich ohne Peiper (mit Brzękowski, Czechowicz, Kurek, Przyboś) neu zu bilden. Er nannte sich nun »a. r.« (artyści rewolucyjni – Revolutio-

näre Künstler), seine Mittel aber reichten lediglich zu einer ersten und letzten »Bekanntmachung a. r.«. Nach dem Mißerfolg mit »a. r.« versuchten die Freunde ihr Glück mit einer neuen Zeitschrift, der »Linie« (Linia), die sie im Geiste Peipers, wenn auch ohne ihn, diesmal auch ohne Czechowicz, erscheinen ließen. Die Herausgeber, die ihr Blatt selbst finanzieren mußten, brachten es von 1931 bis 1933 zu fünf Heften, dann unterlagen sie den Schwierigkeiten und gaben auf. Die Gruppe fiel auseinander, Brzękowski, der bereits seit 1930 in Paris die »L'Art contemporain« redigierte, nahm ständigen Wohnsitz in Frankreich, Przyboś heiratete (und bekam zwei Töchter), Kurek und die anderen gingen eigene Wege. Die persönlichen Verbindungen und Freundschaften blieben bestehen.

Nach der Lösung von Peiper befreite sich Przyboś vollends von dessen Einfluß – und auch von der eigenen früheren Exaltation. Das Pathos der *Schrauben (Śruby)* und *Mit beiden Händen (Oburącz)* wich 1930 grotesken Fingerübungen in *Darüber hinweg (Sponad)*, um sich 1932 in dem Band *In der Tiefe Wald (W głab las)* endgültig von den »Metropolen, Massen, Maschinen« abzuwenden. Der Dichter kehrte zurück zum Dorf, wo der *Vater dem Sohn die alte Wahrheit ins Ohr verspricht, Jahr für Jahr mit Mühe die Erde von sich abschüttelnd*, um hier die verkümmerte Phantasie des Bauern mit Gedichten zu evolutionieren. Der poetische Sinn, auch der Sinn des Lebens bestand jetzt darin, zur *Natur zurückzukehren. Sie ist die Quelle aller dunklen Ursprünglichkeit im Menschen, und sie kann Anstoß für höchste menschliche Sublimation sein. Die Literatur vergessen, alle ihre zu klassifizierenden Kunststücke und Kniffe, und wieder Mensch sein mit einem oder mehreren Dutzend noch nicht entdeckter Sinne ... Hineinhorchen, hineinblicken, eintauchen in die belebte Materie der Welt.*

Die thematische Wende brachte eine Veränderung der Wortwahl und des Satzgefüges mit sich. Die Vorherr-

schaft der Substantive – *Beil, Balken, Bögen, Bauten (Zimmerleute)* – wurde von den Verben abgelöst: *kreisen, steigen, schöpfen, anschwellen, heben, fallen, rollen, tauschen, schleppen, blitzen*. Das Gedicht wurde bodenständiger, «eigener» und Schauplatz eines dramatischen Ringens zwischen dem Anspruch der Kunst und dem der Natur. Die Verszeilen waren jetzt knapper, noch autonomer als bisher, die Konjunktion, die häufig isoliert eine ganze Zeile hergab, machte die Souveränität der Metaphern deutlich. Die drängenden Komparative – *schwerer, schneller, höher* – und Superlative – *am weitesten, am tiefsten* – trieben die Dynamik der Handlung auf die Spitze. Die unverkennbare Handschrift blieb, doch der Veränderungswille und die Kraft dazu wurden jetzt eher aus dem äußeren Geschehen denn aus der Symbolik gewonnen. Diese Welt-Anschauung kannte keine Kontemplation; sie lebte aus der ständigen Vorwärtsbewegung.

In den Jahren 1937 und 1939 hielt sich Przyboś als Stipendiat in Paris auf. 1938 erschien der von vielen Kritikern als Höhepunkt seines Gesamtwerks geachtete Band *Gleichung des Herzens (Równanie serca)*; darin war ein Zyklus von zum Teil surreal angelegten Prosa-Gedichten *Feder aus Feuer (Pióro z ognia)*. Mit diesem Band hatte der Poet aus tiefster Provinz eine ungewöhnliche sprachliche Leistung vollbracht. Der Aufenthalt in Paris war von wesentlichem Einfluß; Bienkowski zählt die dort – vor allem unter dem Eindruck gotischer Bauwerke – entstandenen Gedichte zu den schönsten. Durch die Begegnung bäuerlicher Erlebnisfrische mit alter Kultur drang in die bisher rationalistische Poesie Dunkles, Unausdrückbares ein. Przyboś hatte Paris zwar empfindsam und begierig aufgenommen, doch in der *Gleichung des Herzens* zwischen Gwoźnica-Paris, Dorf und Weltmetropole sich für das Heimatdorf doch in der *Gleichung des Herzens* zwischen Gwoźnica-Mutter-Mythos (Hegel!) in den Gedichten neue Gestalt.

Alle vor dem 2. Weltkrieg erschienenen Bücher, angenommen *Gleichung des Herzens*, finanzierte Przyboś selbst. Er empfahl jedem Dichter, gründlich einen praktischen Beruf zu erlernen und durch dessen Ausübung die Unabhängigkeit als Poet sicherzustellen. Die Professionalisierung der Dichtung nannte er verderblich.

Bei Ausbruch des Krieges 1939 flüchtete Przyboś nach Lemberg. Hier bekam er Beschäftigung bei der Kulturstiftung Ossolineum und arbeitete mit der Redaktion »Neue Horizonte« (Nowe Widnokręgi) zusammen. Nicht einmal der Krieg vermochte seine optimistische Geisteshaltung zu brechen. Das Martyrium blieb ihm fremd – er schöpfte aus der Katastrophe Vitalität. *Unter Geschossen erhebe ich mich, lebendig, zitternd – vor Macht*, schrieb er nach einem Fliegerangriff. Im besetzten Lemberg bestätigte sich seine *Unfähigkeit, den Tod zu fürchten*⁷¹. *A: Leben, Leben ... Rede präzise. Was ist Leben? Leben ist Stoffwechsel. Mir genügt das nicht. B: Idealist!*⁷²

Die Wende im Kriegsverlauf veranlaßte ihn, 1941 Lemberg zu verlassen. Er ging in den Westen des von den Deutschen okkupierten Landes, in sein Heimatdorf Gwoźnica zurück. Die Flucht ins Ausland lehnte er ab. Er verwarf auch jetzt jeden pessimistischen Gedanken und suchte, während er bei seinen Eltern Feldarbeit verrichtete, wie ein *Wünschehütengänger die Quellen / der Ruhe und Freude* . . . Das horazische »Beatus ille qui procul negotii / ut prisca gens mortalium / paterna rura exerceat bubus suis . . .« war eine ungewöhnliche Herausforderung an alles, was die Tradition, der nationale Geschichtssinn einem Polen zu gebieten schien. *Nein, ich besitze keinen Geschichtssinn. Ich entstamme einer ahistorischen Bauernschicht, namenlosen Bauern . . . und habe als Schüler und Student die ganze historische Vergangenheit als ein halbwirkliches Wunderding oder gar Märchen empfunden*⁷³. Die Selbstauslieferung an die Geschichte, die mit Morden und Ungerechtigkeiten be-

frachtete, stifte moralischen Schaden. Die Geschichte gewöhne an den Gedanken von Leid und Gewalt und führe dazu, daß man allmählich Gefallen daran findet. Przyboś' Kriegsgedichte, *Solange wir leben* (*Póki my żyjemy*) und *Der Ort auf Erden* (*Miejsce na ziemi*), veröffentlicht 1944 und 1945, unüblich in Inhalt und Form, prägten eine in der polnischen Literatur einzigartige, optimistisch in die Zukunft gewandte Heimatliebe, ohne Rückblick im Zorn und ohne patriotische Pose. Wie dem Krieg zum Trotz baute sich der Dichter eine Welt sicherer Zärtlichkeit, schrieb den Zyklus *Ans Dich über mich* (*Do Ciebie o mnie*) – im Band *Der Ort auf Erden*, 1945 – der auf dem Hintergrund der Jahre, in denen er entstanden ist, staunen macht durch den subtil privaten Ton, durch die Fähigkeit, sich aus dem stattfindenden Drama der Geschichte herauszuhalten.⁸⁰ « Allein mit diesen erotischen Gedichten ließe sich die Behauptung widerlegen, die einige Kritiker, darunter auch Freunde wie Jalu Kurek, aufgestellt haben: Przyboś sei ein gefühlsarmer Dichter, seine Lyrik sei im Grunde herzlos.

Die Fama von Przyboś' «Herzarmut» basiert auf einer falschen Interpretation seines theoretischen Konzepts und einiger seiner biographischen Notizen. Im Konzept folgte er dem Vater der polnischen Avantgarde Peiper: Dichtung werde aus Wörtern gemacht, nicht aus Gefühlen. Starke Gefühle verleiteten meist zu schwachen Gedichten. So hatte Przyboś, der sich mit Recht für einen emotionalen Dichter hielt, aus *Scham vor Gefühlen* und *Mittelbarkeit*; um der *Würde* der Dichtung und um der *Rechtschaffenheit* des Dichters willen. Unkontrollierte Emotionalität stifte Schaden; ein ungestümer Mensch stehe der Natur näher als der Kultur, war seine Meinung – und der Mensch beginne erst mit der Überwindung der Natur in sich und außer sich⁸¹. Die scheinbare Kühle, die bewußte Gefühllosigkeit waren bei Przyboś die Folge außerordentlicher Beherrschung.

Przyboś – empfindsam wie *Quecksilber*, verletzbar – reduzierte seine Ausdrucksformen wie die Sätze seiner Gedichte auf ein Mindestmaß. Dennoch war seine un-sentimentale Beziehung zur Umwelt voller Gefühlskraft. In *Notizen* begründet er seine Abneigung gegen das Wort Herz in der Lyrik autobiographisch. Er fühle das Herz im Brustkorb als einen Muskel, der ihm Schmerzen bereite (Przyboś war seit seiner frühen Jugend herzkrank) und an dem er einmal sterben werde. (So traf es ein.) Das Herz war für ihn tatsächlich dem Schmerz verbunden; auf eine konkrete, physische Weise.

Hinter der Diskretion aus Prinzip verbarg sich ein überaus zärtlicher Ehemann, Sohn, Vater und Freund, der die Leidenschaftlichkeit in den Bereich der *Zwischenwörtlichkeit* (seine Wortschöpfung) verbannte. Gegen den Krieg und das Leid seines Volkes war er nicht gefühllos, aber er könne, auch im Kriege, so schrieb er in seinen Notizen, nie unglücklich sein, weil für ihn *Poesie* – *summa summarum* – *Bejahung des Lebens* bedeute. Die in Massen produzierten *Verzweiflungsgedichte* nannte er *unanständig, falsch, gestelzt, Koketterie, die mit tränenfeuchten Angeln blinzelt* ... Poesie sei nicht Zustand, nicht Stimmung, sie sei *die letzte Instanz*. Sein höchstes *Glücksempfinden* war die Freiheit des Geistes, die *Übereinstimmung* mit dem *offenen Raum*, der sich *ständig im Flug entfaltende Horizont*. Es war das unabhängige, überall jederzeit mögliche *Glück ohne Obdach*⁸².

1944 starb Przyboś' Vater, ein Jahr darauf seine Mutter. Nach Kriegsende wurde der Dichter 1945 in Lublin zum ersten Vorsitzenden des Schriftstellerverbandes gewählt; außerdem war er bis 1947 Redaktionsmitglied der ersten literarischen Wochenzeitschrift *Wiedergeburt* (Odrodzenie). 1946 verließ ihm die Stadt Krakau, wo sich – da Warschau völlig zerstört war – das polnische Geistesleben zu sammeln begann, auf spektaku-

läre Weise den Literaturpreis. Seine Gegenkandidaten waren Miłosz und Broniewski. Die erste Abstimmung ergab drei Stimmen für Przyboś, zwei für Miłosz, eine für Broniewski. Bei der zweiten Abstimmung votierten vier Jury-Mitglieder für Przyboś, zwei für Miłosz. Man würdigte seine intellektuell-ästhetische Konsequenz, den thematischen und formalen Reichtum seiner Dichtung, die wortschöpferische Phantasie, mit der er zu den Wurzeln der Sprache vorgedrungen sei.

Im Herbst 1947 ging Przyboś als Gesandter der Volksrepublik Polen nach Bern. Er blieb dort bis 1951 und zählte diese Jahre in einem Brief an mich zu den *einzigsten* sorgenfreien seines Lebens. Das ist den Gedichten aus jener Zeit, namentlich dem Band *Längsschnitt (Rzut pionowy, 1952)* anzumerken. Das Erlebnis der Alpenlandschaft dominiert. Der frühere Vermesser der *Allheit* scheint ausgehöhlt; ein milder, bisher kaum gekannter Ton besänftigt seine Sprache.

Nach der Rückberufung aus dem diplomatischen Dienst übernahm Przyboś die Leitung der Universitätsbibliothek in Krakau. Der nun einsetzende stalinistische Kulturkampf fügte ihm keinen Schaden zu. Przyboś' «Unverständlichkeit» und «Formalismus» wurden zwar oft genutzt, um ihn politisch zu diffamieren, doch »die Zeit des Dogmatismus berührte weder sein künstlerisches Konzept noch, und dies um so weniger, seine persönliche Entwicklung. Wie früher schon, gelang es ihm auch jetzt, die Unabhängigkeit seiner poetischen Welt zu bewahren«⁸³. In dieser allerschwierigsten Zeit entsprach der Mut seiner poetischen Versuche dem Mut seiner persönlichen Haltung. Bogdan Ostromecki berichtet in der Zeitschrift »Schaffen«⁸⁴ von einem Aufsehen erregenden Auftritt des Dichters zu Beginn der kritischen fünfziger Jahre im Warschauer Primas-Palais, während einer Vollversammlung des Schriftstellerverbandes. Die Diskussion verlief in der für jene Zeit üblichen Form: alle waren einer Meinung. Nur »die Art und Weise, in wel-

cher der Eifer und die Wachsamkeit der Diskutanten Akzente setzte« zeigte Nuancen. Da betrat der von Statuatur ungewöhnlich kleine, schmächtige Dichter die Rednertribüne und erwas für diese Versammlung »Unerhörtes« (Ostromecki) geschah. Der Redner sprach anders, als es die damals stillschweigend akzeptierte Norm, die Dinge zu betrachten, wollte, und entwickelte mit Nachdruck, trotzig seine oppositionelle «Dialektik» der poetischen Pflichterfüllung. Das beklemmende Schweigen im Saal, berichtet Ostromecki, war keinesfalls Ausdruck der Aufmerksamkeit des Auditoriums, vielmehr ein Zeichen der Mißbilligung seiner Mehrzahl, die den Außenseiter hier als Ärgernis empfand. Was Przyboś damals sagte, kam einem Sakrileg gleich. Er plädierte für die Wahrhaftigkeit der poetischen Kunst. Der Dichter sei nicht an den Parolen zu messen, die er verkündet, sondern an der Vollkommenheit seines Werks. Das Schweigen im Saal wurde immer tiefer und frostiger. Aber Przyboś, nach Beendigung seines damals sensationellen Beitrags, trat vom Rednerpult »unbesiegt, unversöhnt, eigensinnig und bis zur Endgültigkeit konsequent ... Gerade dieser öffentliche Auftritt offenbarte die vielleicht wesentlichsten Eigenschaften seiner Persönlichkeit, die bald zum Stoff einer Legende, ja Hagiographie werden sollte. Hagiographie? Genau dies – denn gerade Przyboś' Askese, sein Heroismus, seine Selbstverleugnung, gepaart mit Rücksichtslosigkeit, Intoleranz, Urteilsstrenge und einseitiger Betrachtungsweise drängten sich auf, sooft die Rede auf seine poetische «Heiligkeit» kam.« (Ostromecki)

Familiäre Schwierigkeiten, unter denen er sehr gelitten hatte – die Scheidung von seiner ersten Frau –, veranlaßten Przyboś 1955, seinen Wohnsitz von Krakau nach Warschau zu verlegen. In Warschau heiratete er zum zweiten Mal, die Malerin Danuta Kula, und seitdem erhielt seine Arbeit neuen Auftrieb.

Przyboś blieb nach wie vor unbequem; scharf im Wort

und unnachgiebig im Standpunkt. Er nahm die «Sonderstellung, besser, die Vereinsamung innerhalb des «Beetriebes» auf sich. Eine kleine doch treue Schar von Freunden und Schülern, die übrigblieb, genügte ihm, große Versammlungen mied er im allgemeinen sowieso (Ostromęcki). An der öffentlichen Hochachtung ihm gegenüber konnte ohnedies nicht ernsthaft getüttelt werden.

Przyboś' Empfindlichkeit und Gegnerschaft richteten sich vornehmlich gegen zwei Erscheinungen: den Mißbrauch der Poesie für den Zweck leichter Unterhaltung; und die sein Weltbild störende anmaßende Wehleidigkeit, die tragische Pose. Er ertrug keine Leichtfertigkeiten, keine Possenreißerei. Für Ironie und Zynismus fehlte ihm jedes Verständnis. Er verachtete die Dekadenten und die Chaoten, die Skeptiker und die *Rumpelkammer-* und *Leierkasten-*Poeten, die die Leere priesen und Blumen des Bösen und des Häßlichen züchteten. Der charakteristische Zug des Mißbehagens, ja Ekels in den Mundwinkeln stellte sich bei Przyboś ein, wo immer ihm Geschmackloses, Falsches, Parodiertes, Banales, Billiges begegnete; das verletzte viele und erschwerte ihm das Leben. *Menschen taten mir immer weh, / sogar die guten brachten mir Leid – das ihre. (Lebend.)* Er war zeitweilig ein Einsamer auf der Suche nach Gemeinschaft, *Allheit, Ganzheit. Wäre ich nur zu einem einzigen Wort, zum ersten und letzten verurteilt, welches würde ich wählen und sagen? – Du's.* Zum Stichwort *Ergo sum* formulierte er: *Man existiert insoweit, als man mitexistiert*⁸⁶.

1955 erschien der Band *Am wenigsten Worte (Najmniej słów)*, den die Kritik zum Kennwort seiner Poetik und zum Kriterium der modernen Gegenwartslyrik machte: Am wenigsten Worte, so wenig Worte wie möglich, bei einem Minimum an Worten – ein Maximum an Inhalt und Evokation. Der Band enthält Gedichte und kritische Prosa und ist die Essenz »der poetischen und theoretischen Erfahrung des Dichters aus nahezu vierzig

Jahren« (Bieńkowski). Trotzdem war dieser Band keine Rückschau, sondern, wie alle anderen auch, ein weiterer Schritt nach vorn, ein Anderes. Mit jedem neuen Band, so auch dem nächsten, *Werkzeug aus Licht (Narzędzie ze światła, 1958)*, wurde offenbar, wie sehr sich Przyboś' Entwicklung in der ständigen Überprüfung seiner selbst vollzog. Die 1957 erschienene Volksliedanthologie, *Apfelbäumchen (Jabłonceczka)*, zeigte die intensive Beschäftigung mit dem Ursprung der Kunst an, Bieńkowski entdeckte darin sogar die Rückkehr zur Volksmythologie. Im nächsten Band *Versuch der Ganzheit (Próba całości, 1961)* sieht sich Bieńkowski bestätigt; hier werde »die helle Lyrik der Entdeckungen von der Philosophie des Dunkels unterbrochen«⁸⁷, des Dunkels, das der Dichter früher so nachdrücklich gemieden hatte. Der sonst so optimistische Seher gibt sich in einem Bieńkowski gewidmeten Gedicht dieses Bandes – in *Die Welt entfernt sich* – nachdenklich:

*Auch in mir, der, wenn er jemals betete,
dann in der Jugend (zur Hochspannungsleitung
preisend in der Materie die vom Menschen befreite,
also seine Kraft)*

*auch in mir gibt es heute
keine Begeisterung ohne Entsetzen.*

.....

*Empfindsam wie Quecksilber,
war ich doch niemals empfindlich mit mir. Wenn
andere klagten, verzagten*

an Gott, der Geschichte, an dem Tyrannen, an ...

tadelte ich – mich, und forderte

mehr, stärker, glühender,

*schneller ...*⁸⁸!

Zwischen den Publikationen *Mebr ums Manifest (Więcej o manifest, 1962)* und *Zum Zeichen (Na znak, 1965)* finden weitere Veränderungen in Przyboś' Lyrik statt, die J. Kwiatkowski⁸⁹ auf die Formel bringt: Verbin-

dung von Gegenwart und Vergangenheit zu «einer» Zeit, zur *Zwieszeit*. Sie besagt »wie der Dichter selbst suggeriert, ein zwiefaches, oder ein »zweideutiges« Sein«. Anlässlich von *Die unbekannte Blume* (*Kwiat nieznaný*, 1968) findet Jan Witan in »Poezja«, Przyboś distanzieren sich nunmehr noch einmal und sehr nachdrücklich von seinem juvenilen Engagement – im Gedicht *Gipfel des Imperiums* (*Wierzcholek imperium*) mit Blick auf Makowskij: *das dröhnende Eisen seiner Reime rostet / (nicht minder, leider, als meins von damals), / eher das Werk eines Hammers als das eines Dichters*. Das Pathos, das mit jedem Gedicht die Welt, seine Welt neu, anders und besser zu erschaffen trachtete, ist nun bestrebt, die Welt »zu vervielfachen« (W. P. Szymański). Trotzdem ist die von *Die neue Rose* bis zu *Die unbekannte Blume* vollzogene Evolution als eine *Linie* erkennbar, besser: als ein zur Vollendung drängender Kreis, unterwegs zur dialektischen Einheit und Harmonie... *nur das, was vollendet, doch offen, / die runde Ganzheit, die unermessliche Allheit* gilt. Dieser vierzehnte Gedichtband *Die unbekannte Blume* schließt den Kreis: Das Wagenrad des Wagenbauers aus Gwoźnica hat seine Umlaufbahn vollendet. *Gedichte und Bilder* (*Wiersze i obrazy*, 1969) sind nur noch eine Zugabe des in die Bilder seiner kleinen Tochter Uta verliebten Vaters.

Für Przyboś war Poesie bis zum letzten Atemzug ein Pseudonym für Sein. *Der Mensch existiert als geistiges Wesen nur insofern, als er wirkt, erschafft, wobei dieses Erschaffen stets nur der Beginn des Menschseins bleibt, das nicht erfüllt und nicht zu erfüllen ist*⁹⁹. Man denkt an Hegels Thesen bei der Lektüre dieser Notizen, an das Weltverständnis des objektiven Idealismus, der den Geist, den Verstand für die elementare Quelle aller Prozesse und Erscheinungen erklärt. Das Erlebnis des Feuers wurde in Przyboś' Vision zum Symbol des Lichts. »Prophet der Ordnung und des Lichts« wurde er zuweilen genannt. J. Głowiński verglich ihn mit

Światowid, dem Weltseher, dem mehrköpfigen Gott-Schöpfer aus Polens heidnischer Frühzeit. Die Etymologie, die Przyboś immer faszinierte, baut ihm zusätzlich eine Brücke. In der polnischen Sprache liegen Welt und Licht – *świat/światło* – dicht beieinander, so als käme die Welt aus dem Licht, als bekäme sie erst Sinn und ihre Definitivität durch den Suffix, der sie in Licht verwandelt.

Przyboś, das sagte er selbst, machte seine Poesie mit dem *Werkzeug aus Licht*. So wie seine Poesie etwas unverwechselbar Eigenes war, so war es auch sein Tod; unaustauschbar. »Authentisch« im Sinne von Heidegger und »eigen« im Sinne von Rilke, auf die er sich oft berief. Das wurde mir nachträglich klar, als ich über die beiden Gedichte nachdachte, die er am letzten Abend seines Lebens zu hören wünschte. Dazu gehörte das *Hegel-Zitat*, das Benns Essay über »Probleme der Lyrik« abschließt und auf das er mich einmal aufmerksam gemacht hatte: »Nicht das Leben, das sich vor dem Tode scheut... sondern das ihn erträgt und in ihm sich erhält, ist das Leben des Geistes⁹⁷.«

»Poesie war für ihn nicht die Krönung des Lebens, sondern das Leben selbst«, heißt es im Nachruf der führenden polnischen Literaturzeitschrift »Schaffen⁹⁸, der er den Namen ab.

Kwiatkowski beginnt seine Przyboś-Studie mit der Feststellung, dieser Dichter gehöre zu den »stärksten Persönlichkeiten der literarischen Epoche, in der er wirkt.« Und er wirkt auf diese Epoche heute, nach seinem Tode, mehr denn je. Die Aufmerksamkeit, die ihm von Jahr zu Jahr zuwächst, ist mannigfaltig. Jeder Monograph, Kritiker oder Literaturwissenschaftler nähert sich ihm anders: J. Ślawiński⁹² linguistisch, Z. Łapiński⁹⁴ psychologisch, A. Sandauer⁹⁵ soziologisch, W. P. Szymański⁹⁶ ästhetisch, J. Kwiatkowski⁹⁷ symbolanalytisch, Z. Bienkowski⁹⁸ metaphysisch. Daß jeder von seinem Standpunkt recht hat, weil jeder Zugang zu

Przyboś denkbar ist, beweist die Spannweite dieser Dichtung. Bienkowski, wohl einer seiner treuesten Schüler und Freunde, berichtet in »Poezja«, wie er Przyboś, bei jeder erneuten Lektüre, neu und anders entdeckt. Ich blättere zum Schluß noch einmal in den mir persönlich zugeordneten Informationen von Przyboś über Przyboś – es sind 52 Briefe und 25 engbeschriebene Postkarten – und sehe, wie jeder Strich und jede Zeile seiner Handschrift den Theoretiker und den Lyriker bestätigt: zielgerade Zeilen, ohne die geringste Unsicherheit oder Abweichung von der Linie, wohlabgerundete, kreisförmig angelegte Buchstaben, jeder für sich harmonisch, autonom, und alle durch flüssigen Schriftzug zur Ganzheit geraten. Seltsam: dieser Dichter, der als Apologet der technischen Zivilisation anfing, hatte sich sein Leben lang nicht mit der Schreibmaschine anfreunden können. Er schrieb alle seine Briefe, und er schrieb sehr viele, mit der Hand. Ich schlage die letzte Przyboś-Monographie, die von Kwiatkowski, zu und bedenke noch einmal den letzten Absatz. Er sei stets unabhängig von Moden und Ideologien gewesen und habe als Persönlichkeit integren und integralen Charakter bewiesen. Durch den *neuen Mund* seiner Dichtung habe »der Ewige Mensch« gesprochen, der mutig und konsequent, aber auch wandlungsfähig genug war, um sich in seiner selbsterschaffenen, fest im Irdischen verwurzelten poetischen »universellen und für die Ewigkeit offenen Welt« zu behaupten⁹⁹.

Formen der Unruhe TADEUSZ RÓŻEWICZ

in der rauhen Umarmung der Wirklichkeit

Lyrik nach Auschwitz.
Stücke (Bruchstücke).
Prosa interrupta.

PRZYBOS

Werkverzeichnis

- 1925 *Sruby*. Poezje pisane w latach 1921-1924, Kraków (Skrabben. Dichtungen geschrieben in den Jahren 1921 bis 1924 Krakau)
- 1926 *Oburącz*. Poezje, Kraków (Mit beiden Händen. Dichtungen, Krakau)
- 1930 *Z Ponad*. Bibl. »a. r.« t. 1., Cieszyn (Von oberhalb. Bibl. der »Künstler der Revolution« B. 1, Teschen)
- 1932 *W. głęb las*. Poezje. Bibl. »a. r.« t. 3., Cieszyn (In der Tiefe Wald. Dichtungen. Bibl. der »Künstler der Revolution« B. 3, Teschen)
- 1938 *Równanie serca*, Warszawa (Gleichung des Herzens, Warschau)
- 1945 *Miejsce na ziemi*, Warszawa (Ort auf der Erde, Warschau)
- 1949 *Wybór poezji*, Warszawa (Auswahl der Dichtungen, Warschau)
- 1950 *Czytając Mickiewicza*, Warszawa (Mickiewicz lesend, Warschau) [Zweite erweiterte Auflage 1956]
- 1952 *Rzut pionowy*. Wybór wierszy, Warszawa (Längsschnitt. Auswahl der Gedichte, Warschau)
- 1955 *Najmniej słów*, Kraków (Am wenigsten Worte, Krakau)
- 1958 *Narzędzie ze światła*, Warszawa (Werkzeug aus Licht, Warschau)
- 1957 *Jabłoneczka*, Warszawa (Apfelbäumchen [Anthologie] Warschau)
- 1959 *Poezje zebrane*, Warszawa (Gesammelte Dichtungen, Warschau)
- Linia i gwar*. Szkice, Kraków (Linie und Lärm. Entwürfe, Krakau)
- 1961 *Próba całości*, Warszawa (Versuch der Ganzheit, Warschau)
- 1962 *Sens poetycki*, Kraków (Poetischer Sinn, Krakau). [2. erweiterte Auflage 1967]
- Więcej o manifest*, Warszawa (Mehr ums Manifest, Warschau)
- 1965 *Naznak*, Warszawa (Zum Zeichen, Warschau)
- 1968 *Kwiat nieznamy*, Warszawa (Die unbekannte Blume, Warschau)
- 1969 *Wiersze i obrazy*, Warszawa (Gedichte und Bilder, Warschau) [Zu Bildern der Tochter Ura]

304

- 1970 *Zapiski bez daty*, Warszawa (Notizen ohne Datum, Warschau)
- 1971 *Utwory poetyckie*. Warszawa (Dichterrische Werke, Warschau)

In deutscher Sprache

- 1963 *Julian Przybós, Gedichte*. Übertragen von Karl Dedecius. Ebenhausen bei München [Zweitsprachig]

Quellen

- 1 *J. Przybós, Utwory poetyckie*, Warszawa 1971. (In der Folge zitiert als UP.) S. 297.
- 2 UP, 33.
- 3 Władysław Szrzymiński, Teoria widzenia, Kraków 1958.
- 4 *J. Przybós, Gedichte* [polnisch-deutsch]. Übertragen von Karl Dedecius. Ebenhausen bei München 1963. S. 14/15.
- 5 *J. Przybós, Poezje zebrane*, Warszawa 1959. (In der Folge zitiert als PZ.) S. 92.
- 6 PZ, 86.
- 7 PZ, 486.
- 8 PZ, 86.
- 9 Bolesław Leśmian, Ertrunkener (In:) Polnische Poesie des zwanzigsten Jahrhunderts. Herausgegeben und übertragen von Karl Dedecius. München 1964. S. 18; Jan Lechoń, Poesie, ebenda, S. 56.
- 10 *Materiały z II międzynarodowego zjazdu tłumaczy literatury polskiej 1-9 października 1970*. Agencja Autorska, Warszawa [Stenogram] S. 192.
- 11 *J. Przybós, Sens poetycki*, Kraków 1967. (In der Folge zitiert als SP.) Tom I. S. 43.
- 12 UP, 335.
- 13 *J. Przybós, Linia i gwar*, Kraków 1959. (In der Folge zitiert als LG.) Tom Drugi. S. 326 f.
- 14 *J. Przybós, Na znak*, Warszawa 1965. S. 25.
- 15 PZ, 145.
- 16 *J. Przybós, Zapiski bez daty*, Warszawa 1970. (In der Folge zitiert als Z.) S. 226.
- 17 SP, II 41.
- 18 UP, 349.
- 19 PZ, 456.

305

- 20 PZ, 389.
 21 Karl Jaspers, *Kleine Schule des philosophischen Denkens*. 13-22. Tausend. München 1965. S. 129.
 22 Z, 338.
 23 Ein Beispiel für das Gedicht nach dem »System des Aufblühens« enthält die Anthologie: *Polonaise erotique, Thema mit Variationen für männliche und weibliche Stimmen, in deutsche Töne gesetzt und instrumentiert von Karl Dedecius, Frankfurt 1968*. Siehe auch Nachwort dazu auf S. 52.
 24 Jan Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa. S. 28.
 25 Mehr darüber in: Tadeusz Peiper, *Tędy. Nowe usta, Kraków 1972*. S. 54 ff.
 26 PZ, 184.
 27 Z, 225.
 28 Peiper, S. 139.
 29 SP, I 49.
 30 LG, II 182.
 31 LG, II 205.
 32 SP, II 67.
 33 SP, I 50.
 34 SP, I 57.
 35 SP, I 49.
 36 SP, II 105.
 37 SP, I 15.
 38 LG, I 83.
 39 LG, I 86.
 40 SP, II 79.
 41 SP, II 210.
 42 SP, II 66.
 43 LG, II 213.
 44 SP, I 45.
 45 LG, II 219.
 46 SP, II 210.
 47 LG, II 323 f.
 48 Peiper, S. 131 f.
 49 Z, 216.
 50 Z, 199.
 51 Z, 201.
 52 Z, 215.
 53 SP, I 30.
 54 J. Przyboś, *Próba całosci*, Warszawa 1961. S. 7 (deutsch in J. P. Gedichte, Ebenhausen bei München 1963, A. 53).
 55 J. Przyboś, *Na znać*, Warszawa 1965. S. 26.
 56 *Ebenda*, S. 47.
 57 Lektion der Stille, *Neue polnische Lyrik. Ausgewählt und übertragen von Karl Dedecius*, München 1959.

- 58 Z, 203.
 59 PZ, 30.
 60 PZ, 60.
 61 PZ, 147.
 62 Artur Sandauer, *Matecznik literacki*, Kraków 1972. S. 43 ff.
 63 PZ, 69.
 64 LG, II 299.
 65 UP, 605.
 66 UP, 960.
 67 LG, II 242.
 68 LG, I 82.
 69 J. Przyboś, *Liryki 1930-1964*, Wstępem poprzedził Artur Sandauer, Warszawa 1966. S. 9.
 70 *Listy Juliana Przybosia do rodziny. 1921-1931*. Opracował Adam Przyboś, Kraków 1974. S. 91.
 71 PZ, 261.
 72 J. Przyboś, *Próba całosci*, S. 7.
 73 SP, II 212.
 74 »Kultura« Nr. 43/1970, Warszawa.
 75 PZ, 94.
 76 Jalu Kurek, *Portret al fresco (In:) »Życie literackie« 978/1970*.
 77 *Ars moriendi*, PZ 459.
 78 PZ, 437.
 79 SP, II 218.
 80 Włodzimierz Maciąg, *Literatura Polski Ludowej 1944-1964*. Warszawa 1974. S. 194.
 81 SP, I 15 f.
 82 SP, II 229.
 83 Maciąg, S. 194.
 84 *Twórczość*, Warszawa, Nr. 10/1974.
 85 SP, II 207.
 86 Z, 170.
 87 Zbigniew Bienkowski, *Oślepiony własną jasnością*. (In:) *Twórczość*, Warszawa 1963.
 88 J. Przyboś, *Próba całosci*, S. 67.
 89 Jerzy Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972.
 90 Z, 135.
 91 Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, 6. Auflage 1959. S. 48.
 92 »*Twórczość*« Nr. 12/1970, Warszawa.
 93 *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.
 94 Zdzisław Łapiński, *Julian Przyboś - Zaokienny neon*. (In:) *Liryka polska. Interpretacje*. Pod redakcją Jana Prokopa i Janusza Sławińskiego. Kraków 1966.

- 95 Artur Sandauer, *Poeci trzech pokoleń*, wydanie III, Warszawa 1966.
- 96 Wiesław Paweł Szymański, *Świat zwielokrotniony*. (In:) *Życie literackie* Nr. 35/1968.
- 97 J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosa*.
- 98 Zbigniew Bienkowski, *Miejsce Przybosa*. (In:) *Poezja i nie-poezja*, Warszawa 1967; *Poezja* Nr. 10/1973.
- 99 J. Kwiatkowski, S. 302.

ROŻEWICZ

Werkverzeichnis

- 1944 *Echa lézne* (*Waldchos*, [o. O. Gedichte und Erzählungen für Partisanenabteilungen, Manuskript, vervielfältigt])
- 1946 *W tyżce wody* [Satyry] Częstochowa (*In einem Löffel Wasser* [Satiren] Tschenschodau)
- 1947 *Niepokój*, Kraków (*Unruhe*, Krakau)
- 1948 *Czerwona rękawiczka*, Kraków (*Der rote Handschuh*, Krakau)
- 1950 *Pięć poematów*, Warszawa (*Fünf Dichtungen*, Warszawa)
- 1951 *Czas który idzie*, Warszawa (*Die Zeit die kommt*, Warschau)
- 1952 *Wiersze i obrazy*, Warszawa (*Gedichte und Bilder*, Warschau)
- 1953 *Kartki z Węgier* [Reportaze] Warszawa (*Blätter aus Ungarn* [Reportagen] Warschau)
- Wybór wierszy*, Warszawa (*Auswahl der Gedichte*, Warschau)
- 1954 *Równina*, Kraków (*Ebene*, Krakau)
- 1955 *Opadły liście z drzew*, Warszawa (*Blätter fielen von den Bäumen*, Warschau)
- Srebrny kłos*, Warszawa (*Silberähre*, Warschau)
- Uśmiechy*, Warszawa [Bibl. Satyry] (*Lächeln*, Warschau [Bibliothek der Satire] 2. erweiterte Ausgabe 1957)
- 1956 *Poemat otwarty*, Kraków (*Offene Dichtung*, Krakau)
- 1957 *Poezje zebrane*, Kraków (*Gesammelte Gedichte*, Krakau)
- 1958 *Formy*, Warszawa (*Formen*, Warschau)
- 1960 *Przerwany egzamin* [Proza] Warszawa (*Das unterbrochene Examen* [Prosa] Warschau)
- Rozmowa z księciem* [Poezje i proza poetycka] Warszawa (*Gespräch mit dem Fürsten* [Dichtungen und poetische Prosa] Warschau)
- 1961 *Zielona róża*. *Kartoteka* [Wiersze i dramaty] Warszawa (*Die grüne Rose*. *Kartothek* [Gedichte und Drama] Warschau)
- Głos anonimna* [*Dwa poematy*] *Katowice* (*Die Stimme des Anonymus* [Zwei Dichtungen] Kattowitz)
- 1962 *Nic w płaszczu Prospera* [Wiersze i *Świadkowie*, albo *nasza mała stabilizacja* oraz *Grupa Laokoona*] Warszawa (*Nichts in Prosperos Zaubermentel*, [Gedichte und Zeugen, oder unsere kleine Stabilisierung sowie *Die Laokoön-Gruppe*] Warschau)