



**University of
Zurich** ^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2009

Zbigniew Herbert - die Alterslyrik

Ritz, German

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-17700>
Book Section

Originally published at:

Ritz, German (2009). Zbigniew Herbert - die Alterslyrik. In: Ruchniewicz, Krzysztof; Zybura, Marek. *Amicus Poloniae. Teksty ofiarowane Profesorowi Heinrichowi Kunstmannowi w osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin.* Wrocław: Via Nova, 357-370.

Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich
im. Willy Brandta Uniwersytetu Wrocławskiego

Amicus Poloniae

Teksty ofiarowane Profesorowi Heinrichowi Kunstmannowi
w osiemdziesiątą piątą rocznicę urodzin

Redakcja
Krzysztof Ruchniewicz
Marek Zybura

Wrocław 2009

Zbigniew Herbert – die Alterslyrik

Die Last der Rezeption

Es gibt kaum einen anderen Autor der polnischen Gegenwartsliteratur, der mit seinem Werk und seiner Person derart die Literaturszene beherrschte wie Zbigniew Herbert. Er wird nicht nur Kultautor mehrerer Generationen nach 1968, sondern in den 70er Jahren auch Stimme des anderen Polen, das jetzt immer mehr zum polnischen Volk schlechthin wird. Das erste Bild von Herbert – noch ein stark literarisches und distanzierendes – schreiben seine knapp jüngeren Zeitgenossen wie Przybylski, Kwiatkowski u.a. in den 60er Jahren fest, das zweite und für das Bedürfnis des Widerstands zeitgemässere wird die Generation von 1968, vor allem Barańczak mit seinem *Uciekinier z utopii* (*Ausreisser aus der Utopie*, 1984), vorgeben, und es wird von vielen Exponenten des Solidarność-Widerstands in den 80er Jahren weitergetragen (Michnik, Burek u.a.). Herbert wird vor allem in den 80er Jahren mit dem in Paris und im „Zweiten Umflauf“ erschienenen *Raport z oblężonego miasta* (*Bericht aus der belagerten Stadt*, 1983) in die veraltete Rolle des Wieszczy (Propheeten) gedrängt und dies zu einer Zeit, als die polnische Literatur bereits schmerzlich erkennen musste, dass ihr dieses Privileg nicht mehr zukommt und die öffentliche Meinung von anderen Medien und vor allem anderen Figuren des öffentlichen Lebens als der Literatur und ihren Dichtern geprägt wird. Man kann die Rezeption von Herbert nur mit der aus Zensurgründen in Polen noch verspäteteren des Emigranten Herling-Grudziński vergleichen. Herbert teilt mit ihm die ethisch moralische Ausrichtung der Literatur und die als konservativ bestimmbare politische Haltung. Mehr als Herling gerät Herbert aber nach der Wende in die andere Rezeptionsmühle der 90er Jahre, er wird nicht nur Opfer von Polemiken, sondern entfacht selber solche, und der einstige Monolith droht sich in der sich rasch wandelnden Literaturlandschaft wie zu entwerten. Herbert ist sicher nicht allein und vor allem nicht in seiner Generation, dem der politische Wandel nach 1989 nicht nur gut bekommt. Für viele seiner Gefährten brachte die Wende das Verstummen, Herbert aber verstummt nicht, im Gegenteil er behält seine engagierte Stimme und bleibt Stimme jener politischen Kräfte, die die Wende bewirkten (Solidarność). Dies führt aber – nun auf dem Boden der konkreten Politik – erstmals zur tragischen Verstrickung des Dichters in die Zeit und zum Verlust seiner Distanz und Souveränität, die ihm bisher eigen waren. Das Einstehen für moralische und ethische Werte wird jetzt zur Parteinahme nicht mehr für die Wahrheit, sondern für ein konkretes politisches Lager. Die Rezeption holt ihren einstigen großen Autor ein und raubt ihm seine eigene Stimme. Herbert

wird gleichsam zur tragischen Figur, aber in einer Zeit, in der die Tragik des Einzelnen zwar berührt, aber nicht mehr zur allgemeinen werden kann.

Die über das Tagesgeschehen hinausgehende polonistische Rezeption der letzten 15 Jahre bleibt beim einstigen Bild von Herbert, sie hält, meist unbesehen, am sehr hohen Rang der Gedichte in den drei Neuerscheinungen der 90er Jahre fest und blendet die irritierenden Seiten des jüngsten Werks aus. Problem der Herbertrezeption der 90er Jahre wird es, dass sie Herberts Dichtung, wie dies exemplarisch eine der wichtigen jüngsten Monographien, jene von Andrzej Franaszek *Ciemne źródło* (*Dunkle Quelle*, 1998), vorführt, als festen, fast hieratischen Gesamttext behandelt, in dem nicht nur das einzelne Gedicht fast ganz verschwindet, sondern auch die innere Wandlung seit den 50er Jahre getilgt wird. Systematisch gegen diese unifizierende Herbertrezeption geht die Monographie von Marek Adamiec *Pomnik trochę niezupełny* (*Ein etwas unvollständiges Denkmal*)¹ vor, der in der Figur der Apokryphe, der Verfremdung und ironischen Ambivalenz einen offeneren Zugang zu Herbert sucht.

Apokryfy Zbigniewa Herberta to tylko jedna z propozycji estetycznych XX wieku, przekształcanie ich w przekazy sakralne jest czynnością nonsensowną, więcej: jest lekturą Herberta wbrew Herbertowi, kiedy to do głosu dochodzą nie tyle same teksty literackie, ile potrzeby i oczekiwania czytelnika, które z samym dziełem sztuki literackiej niewiele mają wspólnego. Sądzę, że właśnie apokryfy Herberta są propozycją ocalenia autonomii dzieła sztuki; (ale także autonomii i znaczenia każdego drobiazgu czy szczegółu, lekceważonych od dawna przez zwyczajne roztargnienie) jedną z wielu, mnie urzekającą swoją przewrotnością, a przede wszystkim językiem, należącym do zupełnie innej epoki, kiedy to logika i retoryka gwarantowały istnienie „prawdziwego dostojeństwa mowy.”²

Gibt es eine Alterslyrik bei Herbert?

Es gehört zu einem Grundzug der Kultur des ausgehenden 20. Jhs., dass die Ausdifferenzierung der kulturellen Phänomene immer weiter zunimmt und in den verschiedenen Disziplinen eigens wahrgenommen wird. So werden die alten Muster

¹ Marek Adamiec: „...Pomnik trochę niezupełny...” Rzecz o apokryfach i poezji Zbigniewa Herberta. Gdańsk 1996.

² „Die Apokryphen Zbigniew Herberts sind nur eines der ästhetischen Angebote des 20. Jhs., ihr Verwandlung in sakrale Anweisungen ist eine sinnlose Tätigkeit, mehr noch: ist eine Lektüre Herberts gegen Herbert, da sich in ihr weniger die literarischen Texte selber, sondern vielmehr die Bedürfnisse und Erwartungen des Lesers zu Worte melden, die mit dem Kunstwerk selber nur wenig gemein haben. Ich meine, dass genau die Apokryphen bei Herbert ein Vorschlag zur Rettung der Kunstautonomie darstellen; (und auch der Autonomie und der Bedeutung jeder Kleinigkeit und jeder Besonderheit, die seit langem durch normale Zerstreutheit vernachlässigt wurden) eine von vielen, die mich durch ihre Tücke bezaubert und vor allem durch die Sprach, die einer ganz anderen Epoche angehört, als Logik und Rhetorik noch die Existenz der ‚wahren Würde der Sprache‘ garantierten.“ Ibidem, 170–71.

soziologischer Unterscheidungen wie die der Klassen, die nicht nur in der marxistischen Literaturwissenschaft Anklang fanden, in der jüngsten Zeit innerhalb der Gender Studies über die Ausdifferenzierung der Geschlechter, der Ethnien und schliesslich des Alters erweitert.

Während die Erzählliteratur immer schon Beispiele alter Schriftsteller besaß, stellvertretend sei hier auf Fontane verwiesen, kommt es in der Lyrik, in der die Ich-Position besonders relevant ist, vor allem in der Nachkriegslyrik zum vermehrten Erscheinen einer Alterslyrik. Für die polnische Lyrik trifft dieses Phänomen im besonderen zu, Iwaszkiewicz ist dafür eine wichtige Bestätigung, und die Lyrik der 90er Jahre wird ungeachtet der lauten Stimme der jungen Dichter im Umkreis von Brulion vor allem von den alten Vertretern wie Miłosz, Różewicz, Szymborska, Herbert oder Hartwig geprägt. Das Alter interessiert hier als eine Kategorie der positiven Differenzierung, die bei der Auswahl bestimmter Themenkreise von Krankheit, Körper und Tod beginnt und bei einer veränderten Poetik endet bzw. enden kann.

Herbert ist von den hier aufgezählten Dichtern sicher jener, der sich am stärksten einer solchen Kategorisierung entzieht bzw. entziehen möchte. Er hat mit dem Band *Raport z oblężonego miasta* (*Bericht aus einer belagerten Stadt*, 1983) den Höhepunkt seiner Lyrik des ethisch moralischen Widerstands erreicht, deren Stimme sich seit *Pan Cogito* von 1974 immer stärker in den Vordergrund drängt. Der programmatische Band von 1984 vereint frühe Gedichte aus den 50er Jahren und neue und macht rückwirkend deutlich, dass die Haltung des aufrechten Ganges „Bądź wierny Idź“ (PC 89)³ bei Herbert immer schon da war, und bekräftigt damit auch die unifizierende Rezeption des Werkes zur Zeit der Solidarność-Kultur. *Raport z oblężonego miasta* erscheint zu einem Zeitpunkt, als Zagajewski, der für Herbert ein Weggefährte bis zum Schluss bleibt, wie das späte Gedicht *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (*Ansichtskarte von Adam Zagajewski*, Ro, 28) zeigt, das Modell der Widerstandskultur mit seiner programmatischen *Oda do wielości* (*Ode an die Vielheit*)⁴ bereits aufgesprengt hat. In seinem im letzten Lebensjahr publizierten geistigen Vermächtnis *89 wierszy* (dt. als *Herrn Cogitos Vermächtnis* erschienen) werden die Gedichte aus den Bänden *Pan Cogito* und *Raport* deutlich die Mehrheit bilden.

Der nächste Lyrikband *Elegia na odejście* (*Elegie auf den Fortgang*) markiert im Jahr nach der Wende bereits eine Ablösung von der bisherigen Position. Dabei wird nicht das geschichtspessimistische Weltbild revidiert, wie die Gedichte *Przemiany*

³ Bleib treu und geh (Herr Cogitos Vermächtnis, 177). Es wird nach folgenden Herbert-Ausgaben zitiert: Hermes, pies i gwiazda. Wrocław 1997 (HPG); Elegia na odejście. Paryż 1990 (Eno); Epilog burzy. Wrocław 1998 (Eb); Pan Cogito. Wrocław 1993 (PC); Raport z oblężonego miasta. Paryż 1984 (Rom); Rovigo. Wrocław 1992 (Ro); Studium przedmiotu. Wrocław 1995 (Stu). Übersetzungen aus folgenden Bändchen: Rovigo. Frankfurt a. M. 1995; Gewitter Epilog. Frankfurt a. M. 2000; Herr Cogitos Vermächtnis. Frankfurt a. M. 2000, Poezje, Gedichte. Kraków 2000.

⁴ Aus Adam Zagajewski: List. Oda do wielości. Poezje. Paryż 1983.

Liwiusza (Livius' Verwandlung), *Rodzina Nepenthes (Familie der Nepenthes)*, *Msza za uwięzionych (Messe für die Verhafteten)* gleich zu Beginn der Sammlung markieren, es ändert sich aber die Zeichnung des Ichs, das immer weniger die distanzierte Maske des Herrn Cogito überzieht, sondern umgekehrt, wie dies Łukasiewicz festhält, aus der Figuration zurück zum Ich strebt.⁵ Die Differenz der drei letzten Lyrikbändchen ist von den meisten Rezensenten und Forschern festgehalten worden.⁶ Łukasiewicz⁷ und nach ihm Pietrzych sprechen im Zusammenhang des Spätwerks von einer immer deutlicher werdenden Verankerung Herberts in der Poetik des Skamanders bzw. des Modernismus und nicht der „autoteliczna awangarda“, auf die nach Piotr Śliwiński⁸ die unbestrittene Nähe gerade des frühen Herbert zu Różewicz hinweist.

Jak słusznie zauważył Jacek Łukasiewicz: „Najważniejszych prawd w tym tomie nie wypowiada rozumny, lekko sceptyczny i stoicki zarazem Pan Cogito“. I choć nieraz dopuszczany bywa do głosu, to jednak kwestie najistotniejsze wypowiada ktoś inny. Wypowiada je „ja“ liryczne, nie ukryte w roli i nie przesłonięte maską, „ja“ bliższe – jakby to niemodnie brzmiało – samego poety. Dykcja poezji lirycznej zdaje się najlepiej przystawać do mówienia o tym, co teraz najważniejsze: o bólu, chorobie, zbliżającej się śmierci.⁹

Das Alterswerk charakterisiert sich aber nicht nur in der Differenz, es überrascht zunächst in seiner Kontinuität. Auf den Geschichtspessimismus ist bereits hingewiesen worden. Am stärksten tritt die Kontinuität zur mehrfach aufgenommenen Erinnerung an das tragische Schicksal der AK-Generation hervor.

⁵ Jacek Łukasiewicz: *Ostatnie książki Herberta*. In: *Poznawanie Herberta*, 2, Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Kraków 2000, 88.

⁶ Neben dem erwähnten Łukasiewicz sei hier weiter hingewiesen auf die Beiträge von Mateusz Werner (1998): *Rovigo: Portret na pożegnanie*. In: *Poznawanie Herberta*, 1, Wybór i wstęp Andrzej Franaszek. Kraków 1998, 219–38; Jacek Brzozowski (2001): *Epilog burzy*. In: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, Universitas. Kraków, 271–300; und die weiteren Beiträge zum Spätwerk Herberts von Krystyna Pietrych, Barbara Stelmasczyk, Tomasz Cieślak und Jarosław Płuciennik im gleichen Band (301–370).

⁷ *Opus cit.*, 90.

⁸ Piotr Śliwiński: *Poezja czyli bunt*. In: *Poznawanie Herberta*, 1, 151–56.

⁹ „Wie Jacek Łukasiewicz zurecht bemerkte: „Die wichtigsten Wahrheiten in diesem Band sagt nicht der vernünftige, leicht skeptische und gleichzeitig stoische Herr Cogito, wenn er auch oft zu Worte kommt; die wichtigsten Fragen spricht ein anderer aus. Und zwar das lyrische Ich, das sich nicht hinter der Rolle verbirgt, nicht von einer Maske überdeckt, das Ich, das, wie es unmodisch heisst, dem Dichter näher ist. Die lyrische Sprechweise eignet sich am besten darüber zu sprechen, was jetzt am wichtigsten ist: über den Schmerz, die Krankheit und den sich nähernden Tod.“ Krystyna Pietrych (2001): *W strefie lirycznej*. In: *Twórczość Z. Herberta*, 312.

Die 'andere' Konzeption des Dichters und der Dichtung. Gibt es eine Poetik des Alters?

Łukasiewicz ist nicht ganz beizupflichten, wenn er nach der Besprechung von *Brewiarz* (*Brevier*, Eb, 8) festhält: „Ten utwór należy do wyjątków. Wierszy autotematycznych bowiem, utworów o własnym pisaniu, refleksji o poezji w twórczości Herberta prawie nie ma.“¹⁰ Die poetologischen Gedichte nehmen in den drei letzten Zyklen sogar zu. Es sind, darin ist Łukasiewicz recht zu geben, zwar keine autothematischen Werkstattgedichte und auch kaum eigentlich programmatische Gedichte, dafür sind sie seit dem Titelgedicht *Elegia na odejście* (*Elegie auf den Fortgang*) zu sehr Teil des elegischen Grundtons des Spätwerks und Ausdruck von Resignation, sie behalten aber nichtsdestotrotz poetologische Aussagekraft. Sie sprechen von Fehlendem und Unerreichbarem, wie die stark poetologischen Gedichte des Zyklus im Zyklus *Brewiarz* (Eb, 8–12) oder das abschliessende Selbstbekenntnis im nächtlichen Telefongespräch mit Thomas Merton: „słaby ze mnie / piastun nicości / nigdy w życiu / nie udało mi się / stworzyć / przyzwoitej abstrakcji“.¹¹ (Eb, 50) Eine bedauernde Absage an die Avantgarde, die in ihrem leicht ironischen und umgangssprachlichen Ton sich in ihrer Aussage aber wieder auch wie aufhebt. Sie alle sind, wie das oft besprochene¹² Widmungsgedicht an Ryszard Przybylski *Książka* (*Das Buch*), Teil der Apokryphe. *Książka* schafft in seinem Bibelverweis eine Leerstelle, die, darin ist Adamiec wohl recht zu geben, mit Bibelkenntnis und Scharfsinn allgemeinerer Natur nicht zu schliessen ist. Die späten poetologischen Gedichte eignen allgemein eine große Offenheit, wie dies die lange Reflexion über den international organisierten Literaturbetrieb *Pan Cogito. Ars Longa* (Eb, 32ff) vorführt. Die ironische Beschreibung richtet sich dort zunächst gegen die elitäre, hohe und vor allem reine Poesie, enthält, eher stereotyp, auch eine deutlich Spitze gegen die französische Tradition, Mutter, nicht nur seit Bremond, der internationalen lyrischen Moderne, und entwickelt sich immer mehr zur Satire. Der satirische Angriff auf den entfremdeten Literaturbetrieb, der, wie die verwandte Erzählung Iwaszkiewicz's *Kongres we Florencji* (geschrieben 1941) zeigt, viel früher gleich geführt wurde, erhält aber gleichsam zwei Ausgangspunkte:

1. die wenig adäquate Kulisse des kriegsbedrohten Balkans für die reine Poesie, in der zwischen Feuerwerk und Waffengang nicht mehr zu unterscheiden ist.

po opadnięciu / zmierzchu / rozgorzała strzelanina / na niebie wybuchają / ognie sztuczne / zdawało się / że to nowa wojna bałkańska¹³ (Eb, 34)

¹⁰ „Dieser Text gehört zu den Ausnahmen. Autothematische Gedicht, Gedichte über das eigene Schreiben, Reflexionen über die Lyrik gibt es im Schaffen Herberts fast keine.“ Łukasiewicz, 2000, 90.

¹¹ Ein schwacher hüter / des nichts bin ich / nie im leben / ist es mir gelungen / eine anständige abstraktion / zustande zu bringen (Telefon, Gewitter Epilog, 50).

¹² Vgl. Julian Kornhauser: Uśmiech Sfinksa. Kraków 2001, 128–29; Adamiec (1996): *Książka znaleziona w Rovigo*, 11–32; Zeler, Bogdan: *Zrozumieć poezję współczesną*. Katowice 1995, 79–82.

¹³ Nach Sonnenuntergang / ging die knallerei los / feuerwerk am himmel / ein neuer Balkankrieg / so schien es (Herr Cogito, *Ars longa*, Gewitter Epilog, 34).

2. die Dichtung des Alltags als Gegenposition zur reinen Poesie:

nie przeczuwają nawet / ile obietnic / uroków / niespodzianek / kryje w sobie język /
którym gadają / wszyscy / hycel i Horacy¹⁴ (Eb, 33)

Die Satire auf den Literaturbetrieb, die jeweils sehr klare poetologische, aber zugleich auch wenig originelle einzelne Aussagen macht, wird über diesen mehrfachen Ausgangspunkt wie destabilisiert. Die Entsemantisierung erreicht in der abschliessenden grotesk zugespitzten Beschreibung des deutschen Wunderlich-Quartetts ihren Höhepunkt:

ojciec Hansi — wiolonczela księgowy / matka Truda — buchalteria na skrzypce i blachę / syn Rudi — wszechstronny / naturalna córka dziadka Wunderlich / ergo siostra Hansiego / córka Rudiego / budząca słodką grozę — / przeraźliwa / Maryja Chaos¹⁵

Die Apostrophierung der vier Musiker arbeitet zunächst im ‚deutschen‘ Kontext der bürokratischen Ordnung, um in der abschliessenden Beschreibung der jüngsten Musikerin in ihr Gegenteil umzuschlagen. Das in seinem ersten Teil noch einfache poetologische Manifest von *Ars Longa*, das für die Einfachheit einsteht und das Kornhauser in seiner Replik auf dieses Gedicht auch für bare Münze nimmt, wird in der Durchführung wie entleert. Die grobschlächtige Satire des letzten Teils in ihrem Haschen nach raschem und etwas stereotyp paradoxem Sinn im letzten Vers entleert das vorgängige Programm. Die offensichtlich gesuchte Hässlichkeit, die Brechung und die Offenheit, die nicht wie früher über die Ambivalenz einen tieferen Sinn suchen, sondern oft nur schiere Offenheit markieren, sind deutliche Zeichen der Alterslyrik:

Zastanawia, a może nawet razić, szczególnie chropawość językowa lub enigmatyczna niejasność niektórych fragmentów. Dotyczy to nie tylko *Języka snu*, którego poetyka na to zezwała, ale też na przykład takich wierszy jak *Zaświaty Pana Cogito* czy *Starość*. Sądzę, że swoista nieskładność, „kalekość“ niektórych partii tekstów, obok świetnie wiązanych ze sobą elementów mowy petyckiej i sprężystego rytmu w innych wierszach – są zaprojektowaną zasadą tego tomu: tworzą poetykę różnorodności.¹⁶

¹⁴ Und sie ahnen nicht einmal, welche verheißungen / welche schönheiten / und überraschungen / jene sprache in sich birgt / die alle sprechen / scherze und Horaz (ibidem, 33).

¹⁵ Vater Hansi – Violoncello wie ein Buchhalter / mutter Trude – Buchhaltung für Blech und violine / söhnchen Rudi – allseitig Begabtes kerlchen / die natürliche tochter von opa Wunderlich / ergo Hansis Schwester / Rudis tochter / und süßes grauen weckend – / die schrille / Maria Chaos (ibidem, 35).

¹⁶ „Die besondere Rauheit der Sprache oder die enigmatische Unklarheit einiger Fragmente fallen auf und können auch irritieren. Dies betrifft nicht nur *Die Sprache des Traums*, deren Poetik dies erlaubt, sondern zum Beispiel auch solche Gedichte wie *Herr Cogitos jenseitige Welten* oder *Das Alter*. Ich meine, dass die eigenartige Ungeschicktheit, und ‚Krüppelhaftigkeit‘ einiger Textpartien neben exzellent untereinander verbundenen Elemente der lyrischen Sprache und des elastischen Rhythmus in anderen Gedichten sind beabsichtigte Grundlage dieses Bandes, sie schaffen eine Poetik der Differenz.“ Barbara Stelmaszczyk, 2001, 327.

Man kann die poetologische Dichtung der letzten drei Zyklen auch als programmatisch unprogrammatisch bezeichnen. Diesen Befund bestätigt ebenfalls das Tyrmand gewidmete zweiteilige Gedicht *Zwierciadło wędruje po gościńcu* (Ro, 41–44). Die klassische Mimesis-Funktion von Literatur im ersten Teil, die am Schluss als Sublimation und Überhöhung der Wirklichkeit verstanden wird, tritt im zweiten Teil einer Geschichtsallegorie oder Theatralisierung von Geschichte gegenüber, die mit dem gleichen Bildmaterial – Musik und Ballett – wie die eröffnende poetologische Reflexion arbeitet. Die Allegorie selber ist in ihrer geschichtsphilosophischen Aussage bei Herbert auch eine längst schon eingeübte: es geht um die Verstrickung von Täter und Opfer:

balet na lodzie — / wieczne powroty / koło otwiera się / zamyka // klasyczny duet ofiary z oprawcą / ostatnia z Romanowych / tańczy z przystojnym czekistą (...) właśnie wchodzą / bestie (apolityczne) / publiczność bije brawo jak zwykle ze strachu / i że to — niemożliwe // lwy morskie najwyraźniej się nudzą // trochę ludzkiego ciepła wnoszą niedźwiedzie polarne¹⁷ (Ro, 43–44)

Man kann nun diese einfache Dichotomie von poetologischem Programm und ‚unpassendem‘ angewandtem Beispiel in den beiden Teilen des Gedichts als einfache Ironisierung und Entleerung des Programms selber lesen¹⁸, wenn sich das Aussehen der Ironie in den abschliessenden zwei Versen, das über die beiden anthropomorphen Tierbilder doppelt unterstrichen wird, nicht noch eine viel offenere Form gäbe, die nicht nur die einfache Dichotomie der beiden Teile wieder auflöst, sondern auch die Arbeit der Kunst in ihr Recht wieder zurücksetzt. Die Ironie, die hier am Werk ist, berührt im Binnenvers mit ihren ‚bestie (apolityczne)‘¹⁹, die gerade nicht pointiert am Schluss stehen, selbst die bekannte eigene polemische Position gegen die Entpolitisierung nach der Wende.²⁰

Die Auflösung des Programms stützt sich in den poetologischen Gedichten auch auf die Autobiographisierung des Ichs. Der Dichter wird immer mehr zum zivilen Ich des Dichters Zbigniew Herbert. Das Alter und der Blick auf den Tod streifen die Masken ab, wie im Rückblick von *Kalendarze Pana Cogito*. Herr Cogito, der

¹⁷ Ballett auf dem Eis – / ewige Wiederkehr / der Ring öffnet / und schliesst sich // das klassische Duett von Opfer und Henker / die letzte Romanow tanzt / mit dem hübschen Tschekisten / (...) gerade kommen sie herein / die (apolitischen) Bestien // das Publikum klatscht Beifall / wie immer vor Angst / und weil das – unmöglich ist // die Seelöwen langweilen sich spürbar / ein wenig menschliche Wärme / bringen nur die Eisbären mit (Der Spiegel wandert auf der Landstrasse, Rovigo, 44).

¹⁸ Man hat in der Tendenz der Segmentierung den Schluss von Teil I auch schon als positives Programm gelesen, wie Irena Urbaniak, in: *Twórczość Zbigniewa Herberta*, 212.

¹⁹ Die deutsche Übersetzung bezieht die ‚apolitischen Bestien‘ deutlich auf die beiden Tiergruppen der abgesetzten einzelnen Schlussverse und deckt die graphisch unterstrichene Absetzung zu.

²⁰ Kornhauser liest diese mehrfache Brechung der programmatischen Aussage als mehrfache und gradlinige Bestätigung eines programmatischen Realismus des einfachen Lebens: „A więc sztuka, zmagająca się z historią, albo ją uszlachetnia (stereotypizuje), albo zakłamuje, zacierając jej ślady. W obu przypadkach ucieka od realizmu, tj. zwykłego życia, „małego“ cierpienia.“

die weißen Seiten in seinen alten Agenden betrachtet, nähert sich in seiner Reflexion über sie immer mehr und deutlicher dem bekannten autobiographischen Faktum der depressiven Phasen im Privatleben des Dichters an und fällt immer stärker mit dem autobiographischen Ich zusammen, dadurch wird die automatisierte politische Assoziation des Schlussverses zurückgedrängt: „– wykres absurdalnej choroby / – jak pamiętnik pogromu“.²¹ (Ro, 55)

Im Gedicht *Widokówka od Adama Zagajewskiego* (Ansichtskarte von Adam Zagajewski) setzt das Postkartenbild mit dem verschneiten Engel aus Freiburg eine zivilisationskritische und apokalyptisch gestimmte Metaphernreihung in Gang, die von der Bedrohung der Kultur und eigenen Literatur durch die hässlichen Vorstadt-siedlungen von Düsseldorf über Krakau bis Tschernobyl sprechen. – Das Bedrohende erhält hier nach 1989 auffallend einen neuen um den Westen erweiterten Raum.

In diese Metaphorisierung des Freiburger Engels – er wird schliesslich zum „Engel der Vernichtung“ – ist die konkrete Erinnerung an das zivile Leben des polnischen Dichters im Ausland eingelassen, vom Freund Zagajewski und von ihm selber. Der Dichter ist dort mit den Problemen der ihm fremden Sprache, die für den Dichter besonders schwer wiegen, und mit dem beschränkte Interesse des Publikums konfrontiert: „czytasz garstce wyznawców“²², das dem Sendungsbewusstsein des Dichters widerspricht, wie das lyrische Ich für sich selbstironisch festhält: „Pod cynicznym sercem nosiłem naiwne złudzenie / że jestem Apostołem w podróży służbowej“.²³ (Ro, 29) Diese autobiographische und stark authentische Erinnerung der drei Binnenstrophen, die in Bezug auf die Strophenform paradox deutlich regulierter als der ‚poetische‘ Rahmen des Gedichts daherkommen, kann für die etwas hastige Metaphorik des Rahmens, die dem einfachen Postkartenbild entspringt, keinen bedeutungsvollen Binnenbezug schaffen, sondern bricht sie von der Mitte her auf. Selbst der dort auftauchende reichlich überladene Verweis auf Adorno, mit dessen Verdikt gegen die Dichtung nach Auschwitz, verkommt zur leeren Formel, weil Adornos Ausspruch nur äusserlich mit den stereotypen Reaktionen des deutschen Publikums auf den Auftritt des Dichters verbunden ist: „Das war wirklich sehr schön“. Der eher postmoderne als ‚konradsche‘ Zagajewski der späten 80er und frühen 90er Jahre ist zudem ein wenig geeigneter Partner in Herberts endzeitlicher Verteidigung der Kunst, und die Erinnerung an den Auslandsaufenthalt des Dichters, Faktum nicht nur für den Emigranten Zagajewski bis 1989, sondern seit den 60er Jahren bekanntlich auch wiederholte, langandauernde und frei gewählte Tatsache für Herbert selber, auch sie stört das bekannte Bild des standhaften und sich treuen Dichters angesichts der Apokalypse. Die semantische Störung und Friktion von Rahmen- und Binnentext durch den Bezug auf das reale autobiographisch Ich des Sprechenden zeigt sich pointiert im Schlussvers: „I wstąpił osobno w roztopione niebo“.²⁴ Das „getrennt“

²¹ „– wie die Kurve einer absurden Krankheit / – wie die Erinnerung an ein Pogrom“ (Herrn Cogitos Kalender, Rovigo, 54).

²² „Du liest einer Handvoll Bekennern“ (Ansichtskarte, Rovigo, 28).

²³ „Unterm zynischen Herzen trug ich naiv die Illusion / ich sei ein Apostel auf Dienstfahrt“ (ibidem, 29).

²⁴ „und wir betreten einzeln den geschmolzenen Himmel“ (ibidem).

erhält im Bezug auf die autobiographische Referenz im Binnenteil eine lapidare Bedeutung, gemeint ist nämlich sowohl die örtliche Trennung der beiden Dichter als auch der faktische Altersunterschied, der im Blick auf den Tod besonders relevant wird. Der „geschmolzene Himmel“, in den die beiden Dichter getrennt treten, ist zudem eine überhebliche Selbstmetapher, die nur selbstironisch verstehbar ist. Er steht denn auch nicht im apokalyptischen Brand und ist kein Bild des Erhabenen, sondern ist aufgelöst. Die Nachbarschaft von „osobno“ und „roztopione“ schaffen nicht nur eine lautliche Verbindung, sondern auch eine semantische und verstärken die Bedeutung der Auflösung und Trennung.

Von Inkonsistenz spricht auch das wichtigste Selbstbild des Dichters in den 90er Jahren, es ist jenes des Reisenden (*Podróż, Reise* [Eno, 23–25]) und der langsam sich bewegenden Wolken (*Obłoki nad Ferrarą, Wolken über Ferrara*. [Ro. 25]). Das lyrische Ich bittet in *Prośba* (Eno, 18–19) Gott und seinen Schutzpatron Hermes (sic) am Schluss um einen „krok taneczny“.²⁵

Die Dinge und der Tod

Die Faszination an der Dingwelt ist in der postmodernen Lyrik Zagajewskis, programmatisch in seinem *Jechać do Lwowa (Nach Lemberg fahren)*, und in der Prosa der Kleinen Vaterländer, insbesondere bei Chwin, seit den ausgehenden 80er Jahren zum Topos geworden. Herbert kennt ein ähnliche Liebe zu den Dingen, entzieht ihr nach dem Schlüsselgedicht *Elegia na odejście (Elegie auf den Fortgang)* zunehmend die Biedermeier-Aura, wie sie Zagajewski und Chwin immer wieder eigen ist, indem die Elegie auf das Verschwinden der Dinge sich nicht im nostalgischen Rückblick erschöpft, sondern am Schluss pessimistisch die Folge konstatiert: „i że będzie / ciemno“ (Eno, 46).

Es sind bei Herbert wie bei Zagajewski oder Chwin stets die kleinen Dinge, an die sich das Ich erinnert. Im Unterschied zu früher sind es aber nicht mehr Dinge, die vom Ich getrennt sind, an sich und für sich existieren, eben Gegenstände (*Przedmioty*, HPG, 113), die dem Ich entzogen sind:

kamyk jest stworzeniem / doskonałym // równy samemu sobie / pilnujący swych granic // wypełniony dokładnie / kamiennym sensem... Kamyki nie dają się oswoić / do końca będą na nas patrzeć / okiem spokojnym bardzo jasnym²⁶ (Stu, 59)

Sondern es sind Gegenstände des Privaten²⁷ und Erinnerungszeichen, wie die Knöpfe (Guziki, Ro, 21), an die ermordeten Freunde und Verwandten. In *Epilog burzy* werden sie zunehmend zu den kleinen Dingen des häuslichen Lebens, die man ähn-

²⁵ „Einen tänzerischen Schritt“ (Bitte, Poezje, Gedichte, 155).

²⁶ „der Kiesel ist eine / vollkommene Schöpfung // sich selber gleich / auf seine grenzen bedacht / genau erfüllt / vom steinernen sinn / (...) Kiesel lassen sich nicht zähmen / sie betrachten uns bis zum Schluß / mit ruhigem sehr klarem auge“ (Kiesel, Herrn Cogitos Vermächtnis, 178).

²⁷ Vgl. Łukasiewicz, 2000, 91.

lich wie in Iwazkiewicz's bekanntem Altersgedicht *Stary poeta (Der alte Dichter)* stets verlegt:

Panie / dzięki Ci składam za cały ten kram życia, w którym / tonę od niepamiętnych
czasów bez ratunku śmiertelnie / skupiony na ciągłym poszukiwaniu drobiazgów.
// Bądź pochwalony, że dałeś mi niepozorne guziki / szpilki, szelki, okulary, strugi
atramentu, zawsze / gościnne nie zapisane karty papieru, przezroczyście koszulki, /
teczki cierpliwe, / czekające.²⁸ (Brewiarz, Eb, 7)

Diese Dinge bleiben im Bereich des Privaten und öffnen sich einzig im Verweis auf den Tod von der privaten auf die allgemeine Bedeutung: „dzięki / za kroplówkę, sole mineralne, wenflony, a nade wszystko / za pigułki na sen o nazwach jak rzymskie nimfy, // które są dobre, bo proszą, przypominają, zastępują / śmierć.“²⁹ (ibidem)

Diese Privatisierung der Semantik, ein zentraler Zug von Herberts Alterslyrik, die dem Streben nach allgemeiner Bedeutung der frühen Lyrik kontrastiv entgegensteht, wird in der lyrischen Prosa *Pan Cogito a Mate Zwierzątka* (Eb, 29) zum Teil der Imagination. Das *Kleine Tierchen* gehört zwar in den Bereich der Zoologie und nicht in den der Dingwelt, ist aber in der Entwicklung seiner Beschreibung und in der fortschreitenden Imaginationsarbeit immer mehr etwas, was zur Dingwelt des Buches gehört: „Co waha się między istnieniem a nieobecnością znikome znikliwe jak ułomek druku cząstka fragment znaku ortograficznego, kawałek przecinka strużyna ołowiu z kaszty u drukarza“.³⁰ (eb, 29) Es erinnert in seinem direkten Bezug zum Ich an Szyborskas Reh aus *Radość pisania (Freude am Schreiben)*. Es funktioniert nur in der Imagination des Ichs und wird nie eigentliches Objekt mit einer eigenen Identität. Es wird aber, anders als bei Szyborska, nicht zur Projektionsfläche des Metatextes und damit zum Teil des poetologischen Textes. Es ist auch keine Figur einer Phobie oder eines Phantasmas, wie die Figur der „Niedotykomka“ aus Sologubs *Melkij bes (Kleiner Teufel)*. Es entsteht im Akt des Lesens, nicht des Schaffens, ist Teil der Wahrnehmung, obwohl es gerade nicht wahrgenommen und identifiziert werden kann. Seine einzige Eigenart ist die Dynamik, die Bewegung, die es zu etwas Lebendigem, eben zum *Kleinen Tierchen* macht, aber nicht zum Etwas ausserhalb des Ichs. Es wird in seinem engen Bezug zum Ich aber zu keinem les- und kommunizierbaren Zeichen, selbst dann nicht, wenn das Ich am Schluss das Tierchen zusammen mit dem Buch an einen Freund verschickt und damit zum Teil einer Kommunikationsgeste macht. Das vom Ich verschickte, genauer verra-

²⁸ „Herr // dank sag ich Dir für diesen lebenskrepel, worin ich ewiglich rettungslos versinke, unentwegt suchend nach irgendeinem kleinkram. // Gelobt sei für die gaben – für knöpfe stecknadeln hosenträger brillen tintenströme für das allzeit gastfreundliche papier heftklammern plastikhüllen mappen geduldig wartend.“ (Brevier, Gewitter Epilog, 9).

²⁹ „dank für den tropf, die mineralsalze und ganz besonderen dank für all die Schlaftabletten mit namen wohl lautend wie die der römernymphen // die gut sind, weil sie den tod erbitten, an ihn erinnern, stellvertretend.“ (ibidem).

³⁰ „das da zwischen existenz und absenz schwebt, winzig, klitzeklein wie das bruchstückchen eines druckbuchstabens, bruchteil eines komma, eine winzigkeit von bleirest aus dem druckkasten.“ (Herr Cogito und das Kleine Tierchen, Gewitter Epilog, 29).

tene Tierchen lebt nämlich weiterhin nur in der Vorstellung des Ichs, bleibt Teil des Privaten, das trotz seiner mehrstufigen Entwicklung nicht zum allegorischen Zeichen wird und nicht mit der Imagination gleichgesetzt werden kann, aus der es stammt. Die nicht allegorische Geschichte des *Kleinen Tierchens* tritt aber genau an der Stelle aus dem Nichts oder dem reinen Spiel der Imagination heraus, wie sie sich am Schluss unter den Blick auf den Tod stellt. Hierin gleicht das Gedicht dem obigen Ding-Gedicht *Brewiarz*: „Ten sezon (może to jest ostatni sezon mego życia)“.³¹ Das *Kleine Tierchen* wird zum Anzeichen des unaussprechbaren eigenen Todes, das genau dann aufgegeben werden muss, dem Freunde überlassen, wie es Zeichen werden kann. In seiner körperlosen Körperlichkeit und in seiner reinen Beweglichkeit ist es genaues Gegenzeichen des Todes, der wie das vorausgehende Gedicht *Pal (Der Pfahl)* als Erfahrung des Schmerzes ganz innen, ganz im Körper ist, wie der Pfahl im Körper des Gefährten: „wycie pod niskim ciemnym niebem / w białego na pal“.³² (Eb, 28) Wichtig ist, dass die Instanz der Kunst, als deren Abbild das *Kleine Tierchen* auch gelten kann, im Blick auf den Tod verabschiedet wird, nur als Ausgeschlossene anwesend ist.

Der Körper und der Tod

Der Blick auf den Tod gehört in Herberts ethischer Haltung zu einem Grundzug seines ganzen Werks. Der Tod ist in den späten Zyklen primär Erinnerung an den Tod seiner Gefährten aus der Heimatarmee. In dieser Erinnerungsarbeit: „i pamięć nasza przy nich trwa / i płoną mroki wiekuiste“³³ (Eb, 39) – verbindet sich das Spätwerk mit dem früheren und zeigt darin auch seine innere Beständigkeit. Er ist als Tod der Freunde jetzt aber auch zum Topos geworden. Diese Distanz wird im Gedicht *Pan Cogito na zadany temat „Przyjaciele odchodzą“* (Ro, 47–51) bereits im Titel vorgegeben und pointiert sich ironisch in der Schlusstrophe: „na tle tego chóru / Pan Cogito / nuci / swoją arię / pożegnała“.³⁴ (Ro, 51) Der Tod war im früheren Werk Teil der Erfahrung und Anlass zur geschichtsphilosophischen Deutung, jetzt wird er auch zur eigenen Erfahrung und ist primär körperliche Erfahrung. Dieser Körper ist ausserhalb der Scham und droht in der Preisgabe an die anderen seine humane Identität zu verlieren: „Kiedy byłem bardzo chory opuścił mnie wstyd / bez sprzeciwu odślaniałem obcym rękoma wydawałem obcym oczom / biedne tajemnice mego ciała“.³⁵ (Ro, 38) Das Gedicht verlässt nach der ersten Strophe seine private Körpererfahrung und geht zu zwei Beispielen des Respekts vor dem Körper der Toten über, zum Gerichtsmediziner und Freund Mancewicz und zu Antigone mit ihrem „gniew księżniczki greckiej jej zaciekły opór“. Ich-Erfahrung und Exempla decken sich nicht. Sie sprechen von etwas anderem. Man kann das als Angst vor

³¹ „In dieser saison (vielleicht der letzten meines lebens)“ (ibidem, 29).

³² „unter dem tiefen dunklen himmel / das geheul des gefährten“ (Der Pfahl, Gewitter Epilog, 28).

³³ „unser gedächtnis hält die wacht / und ewiges dunkel für sie lodert“ (Lied, Gewitter Epilog, 39).

³⁴ „vor dem hintergrund dieses Chors / summt Herr Cogito / seine Abschiedsarie“ (Herr Cogito zu dem vorgegebenen Thema „Die Freunde gehen fort“, Rovigo, 50).

der Selbstpreisgabe des Kranken per negationem verstehen, man kann es auch als Scheitern der grossen kulturellen Antworten auf den Tod deuten, sobald es um den eigenen geht. Sicher ist, dass Ich-Konfession, die in der späten Lyrik Pietrych zufolge zunimmt, und narrative Darstellung, Grundtendenz von Herberts Lyrik nicht erst seit dem Erscheinen des Herrn Cogito, jetzt auseinanderfallen.

Vom Auseinanderfallen und dem Verlust der Form spricht programmatisch auch das dritte Brevier-Gedicht:

życie moje / powinno zatoczyć koło / zamknąć się jak dobrze skomponowana sonata
/ a teraz widzę dokładnie / na moment przed codą / porwane akorde / źle zestawione
kolory i słowa / jazgot dysonans / języki chaosu³⁵ (Eb, 11)

Im späteren Gedicht *Starość (Das Alter)* wird das Ich im Blick zurück zum genau umgekehrten Schluss kommen:

Wszystko to wiedziałem znacznie wcześniej / zatem lepiej wątki wiązały się logicznie
/ to znaczy lepiej (...) niepotrzebne są mi rozwinięcia tematu / ponieważ wszystko
się powtarza // teraz jest lepiej / nie jestem ciekaw³⁶ (Eb, 68)

Herberts Lyrik zu Tod und Krankheit ist in ihrem Konfessionscharakter äusserst zurückhaltend. Dies zeigt anschaulich das Gedicht *Koniec (Schluss)*. Die Person reduziert sich auf ihr photographisches Abbild. Das Fehlen auf den Gruppenbildern, die das öffentliche Leben mit sich bringen, wird zum Zeichen des Ablebens.

A teraz to nie będzie mnie na żadnym
zdjęciu zbiorowym (dumny dowód mojej śmierci
we wszystkich literackich tygodnikach świata) kiedy ktoś
powie patrzcie widzicie — to Zbyszek — wskazując palcem
na mężczyznę który szamoce się z walizką — ale to nie
ja to ktoś inny nawet nie jest z tej branży
nie ma mnie i nie ma zupełna pustka
nawet gdybym skupił wolę w jedno ognisko
nie potrafiłbym na moment nawet w błysku magnezzji
zaistnieć więc nie ma
szlus
tak po tyrańsku nie ma jakbym okazał się wrogiem
rewolucji a przedtem stał bezpiecznie w słońcu
wodza³⁷ (Eb, 24)

³⁵ „mein leben / hätte einen kreis bilden sollen / sich schließen wie eine wohlkomponierte sonate / doch jetzt sehe ich deutlich / kurz vor dem schlußteil / abgerissene akorde / falsch gewählte farben und worte / schrille dissonanzen / Sprache des chaos“ (Brevier, Gewitter Epilog, 12).

³⁶ „All das wußte ich schon bedeutend früher / daher logisch knüpften sich die fäden / also besser (...) nicht nötig das thema auszuschlachten / da sich ja alles wiederholt // jetzt ist es besser / bin nicht mehr neugierig“ (Gewitter Epilog, 68).

³⁷ „Fortan werde ich auf keinem / gruppenfoto zu sehen sein (stolzer beweis / meines todes in allen literaturblättern der weit) / wenn einer sagt – seht, das ist Zbyszek – / und mit dem finger auf

Das Leben selber wird angesichts des Todes nicht zur Existenzzerfahrung, sondern zur Projektion des Willens, aber nicht um etwa dessen philosophischen Hintergrund seit Schopenhauer auszuleuchten, sondern nur die Analogie zur Photographie zu zeigen: „nawet gdybym skupił wolę w jedno ognisko nie potrafiłbym na moment nawet w błysku magnezji“.

Das Gedicht arbeitet mit der Reduktion, die in der umgangssprachlichen Wendung *Szłus* für *Tod* ihre Pointierung erhält, ohne aber zur Pointe des Gedichts zu werden. Das Gedicht schliesst die Reflexion über den Tod mit dem überraschenden Vergleich mit dem Schicksal des Einzelnen in einer totalitären Gesellschaft. Der Einzelne ist dort total vom Führer, vom Zentrum des Systems abhängig und kann durch ihn umgewertet werden so wie das Ich vom Tod.³⁸ Die polnischen Kommentatoren dieses Gedichts haben den mehrfachen Bruch in Bezug auf den Stil und den Vergleich registriert, zeigen sich in seiner Bewertung irritiert wie Kornhauser³⁹, oder unschlüssig bzw. ausweichend wie Stelmaszczyk.⁴⁰ Die formal analoge Pointierung in „szłus“ und „wodza“ verstärkt nicht deren Semantik, sondern schwächt sie gerade über die Verdoppelung. Dies umso mehr, weil der Vergleich von existentieller Todeserfahrung mit einem Topos aus der Geschichte des kommunistischen Totalitarismus – Kundera hat in einer solchen Photographie das Konzept seines ersten Emigrationsromans *Das Buch vom Lachen und Vergessen* gefunden – inkommensurabel ist, so dass er nur ironisch auf beides, den Vergleich und das Vergleichene, zurückstrahlen kann.

Dieser etwas überraschende Schluss von *Koniec* verweist auf eine Konstante der Todeslyrik im Speziellen und der Alterslyrik im Allgemeinen. Herberts Todeslyrik lebt, wie die ganze Alterslyrik, nicht von der thematischen Breite, der neuen Erfahrung und der Intensität der Konfession, Herbert zollt den Topoi des Alters, wie gesehen, zwar seinen Tribut, nutzt sie aber vor allem als Veränderung seiner Poetik. Herbert arbeitet im gleichen Material, verschiebt bzw. bricht die alten Verfahren der Semiose. Der einst so aussagestarke Herbert tritt hinter der Ironie, den Brüchen und Ambivalenzen zurück, korrigiert gleichsam vom Alterwerk her vielleicht weniger die eigene frühere Lyrik als deren zu einseitige Rezeption, denn bereits das poetologische Gedicht *Pan Cogito i wyobraźnia* (*Herr Cogito und die Phantasie*) aus dem Zyklus *Raport z obłęzonego miasta* schloss mit dem programmatischen Doppelvers: „chciałby pozostać wiernym / niepewno j jasności“.⁴¹ (Rom, 24) Die dort geforderte Offenheit ist in der Alterslyrik aber nicht mehr inhaltliches Programm,

einen mann zeigt / der mit dem koffer kämpft – aber das bin nicht ich / das ist ein anderer aus einer anderen brauche / es gibt mich nicht nein völlige leere / auch wenn ich meinen willen darauf konzentrierte / könnte ich selbst beim blitzlicht keinen augenblick / erstehn also gibt es mich nicht / schluß / bin so tyrannisch weg als wäre ich wie einer / den eben noch die gunst des führers schützte / plötzlich ein volksfeind.“ (Gewitter Epilog, 24).

³⁸ Der vermeintliche Gegner des Systems fehlt nicht nur auf den Gruppenbildern der Macht, er wird mitunter, wie das von der Geschichte Osteuropas vielfach belegt ist, nachträglich wegretouchiert.

³⁹ Kornhauser, 2001, 151.

⁴⁰ Stelmaszczyk, 2001, 322.

⁴¹ „Der ungewissen Klarheit / möchte er treue halten“ (Herrn Cogitos Vermächtnis, 161).

sondern Teil der Semiose selber. Herberts Art der Alterslyrik widerspricht jener von Iwaszkiewicz oder Różewicz, in der die für das Alter typische Offenheit in Funktion der anderen Erfahrung, aber weniger der Poetik steht, und sie steht letztlich auch im Widerspruch zur eigenen so dezidierten und zugespitzten politischen Stellungnahme, deren Spuren mit dem Miłosz-Pamphlet *Chodasiewicz* bis in die Alterslyrik selber hineinreichen. Die Poetik der Brechung gilt bedingt aber auch für dieses Gedicht, denn für jeden Kenner der russischen Lyrik löst das dichterische ‚Eigengewicht‘ dieses hier missbrauchten Klassikers der russischen Moderne den einfachen satirischen Schlüssel wieder auf, nimmt die mehrfache Inadäquatheit der Invektive ihre Spitze, dass man fast in Zweifel gerät, ob sie nicht letztlich inszeniertes Spiel des Autors selber ist.