

B

EI EINEM GEMEINSAMEN SPAZIERGANG DURCH die Altstadt von Graz – im freundschaftlichen Gespräch – hat Joseph Brodsky einst ein selbstironisches verbales Robotbild von sich entworfen; plötzlich stehenbleibend und in die herbstliche Abendsonne blinzelnd, sagte er zu mir: «Ich bin ein schlechter Russe. Ich bin ein schlechter Amerikaner. Ich bin ein schlechter Jude. Aber ich bin ein sehr guter Dichter.»

Das «Aber» markiert den Unterschied – ein guter *Dichter* ist mehr als ein politisch korrekter Zeitgenosse; ein guter Dichter steht über nationalen, rassischen oder religiösen Differenzen. Doch ist er deswegen keineswegs ein besserer *Mensch* als jener gute

GEDENKBLATT FÜR JOSEPH BRODSKY

Russe oder dieser gute Jude; er steht nicht über den Dingen, schon gar nicht über den Problemen – er steht ihnen *gegenüber* wie jeder andere auch. Nicht einmal über die Sprache kann der gute, der sehr gute Dichter verfügen; er beherrscht sie nicht – sie beherrscht ihn und ist gleichzeitig auf ihn angewiesen.

Der gute, der sehr gute Dichter spricht im Namen der Sprache, er spricht sich durch sie aus, steht für sie ein; seine Auserwähltheit besteht darin, dass er ihr, im eigentlichen Wortsinn, *entsprechen* muss. Und er entspricht ihr, indem er mit ihr spricht – nach deren Regeln, nach deren Vorgaben, ob er es will oder nicht. Brodsky hat sich nicht gescheut, die Sprache als sein «Allerheiligstes» zu bezeichnen und öffentlich zu sagen, das dichterische Wort komme «von Gott».

Angewiesen ist die Sprache auf den guten, den sehr guten Dichter deshalb, weil nur er ihr Überleben sichern kann; nur er kann ihre Qualitäten und Möglichkeiten – diesseits der automatisierten Alltagsrede – garantieren und auch mehr.

Als Dichter ist Brodsky in diesem – elementaren – Verständnis ein Mehrer, einer eben, der die Sprache mehrt, sie anreichert: das lateinische Wort *auctor* leitet sich von *augere* ab – wachsen machen; steigern; heben; auch: preisen; verherrlichen; beglücken.

Als sehr guter Dichter bereichert Brodsky die Sprache, und er bereichert auch uns als seine Leser, er ist, in solchem Verständnis, ein beglückender Dichter – sein Gelingen besteht, immer wieder, darin, dass die Sprache, ins Dichterische gehoben, gewissermassen sich selbst gelingt; dass sie eben, kraft einer dienenden und mehrenden Autorschaft, *glückt*.

Vor aller Dichtung – bevor irgendein Dichter (ob gut oder nicht) *da* war, war stets schon die Sprache da; und stets war die Sprache als Aufgabe der Dichtung vorgeordnet – die sprachliche Vorgabe als dichterische Aufgabe; auch als dichterische Verantwortung: für Brodsky ist die Poetik stets – und zuerst – eine Ethik: «Poethik».

Brodsky, der erklärte Ästhet und elitäre Poet, war vorab ein Moralist. «Die Literatur», so sagte er in einem späten Interview, «war mir stets wichtiger als die Wirklichkeit.» Von der Literatur sollte deshalb die Wirklichkeit ihre Werte, ihre Würde, ihre Ge-

setze, ihre Ordnung gleichsam *zugesprochen* und vorgeführt bekommen: «Ein Leben, das den literarischen Moralvorstellungen nicht standhält, verdient es auch nicht, Leben genannt zu werden... Entweder senkt man das moralische Niveau so lang, bis man den Grundwasserspiegel der Realität erreicht, oder man besteht auf seinen Idealen und misst daran die Welt...»

Mit Vladimir Nabokov, seinem um eine Generation älteren Landsmann und Schicksalsgenossen, teilt Brodsky die hochgemute Auffassung, wonach jedes gute, jedes sehr gute Kunstwerk – als autonome Fiktion – der sogenannten Realität weit überlegen sei und demnach einen höheren Realitätsstatus habe als das, was wir als unsere Alltagswirklichkeit kennen. Brodsky wie Nabokov vertreten, im Gegenzug zur marxistisch-leninistischen Widerspiegelungstheorie, einen dezidiert antirealistischen Kunstbegriff, der Werk und Welt nicht in Analogie zueinander, vielmehr in einem Exklusivitätsverhältnis – Welt und Werk je für sich stehend – bestimmt. «Je weniger generell ein Werk der Fiktion ist», heisst es beim späten Nabokov, «desto weniger ist ihm mit den Begriffen des «realen Lebens» beizukommen.» Das Werk selbst bildet eine «Welt» für sich, ist ein Textuniversum mit eigenen Gesetzen, während die ausserliterarische Welt – Schauplatz des «realen Lebens» – ihrerseits als eine Art Text, als ein «Werk» *sui generis* zu lesen ist. Für Nabokov und Brodsky gilt gleichermassen, was einst John Updike in einem poetologischen Essay festgehalten hat, dass nämlich «die Welt – der Steinbruch der Kunst – an sich eine künstlerische Schöpfung ist, die so wesenlos und illusionistisch ist, dass damit nahegelegt zu sein scheint, ein Meisterwerk könne einfach so aus Luft entstehen, durch den reinen Akt des gebieterischen Wollens».

Aber die Literatur, die Dichtung ist keine rigide oder autoritäre Gesetzgeberin. Was sie – aus der Sicht des «realen Lebens» – vorführt, sind *mögliche* Welten, alternative Welten, die als solche, konkretisiert im Sprachkunstwerk, ebenso «wirklich» sind wie die harten Realien, die uns umgeben und mit denen wir uns tagtäglich auseinanderzusetzen haben...

So wie die Dichtung – für Brodsky wiederum nicht anders als für Nabokov – *vor* der Wirklichkeit steht und also nicht... niemals als deren Repräsentation, deren blosser Darstellung fungiert, so steht vor der Dichtung, quasi als Muse des Dichters, die Sprache – auf die Sprache gilt es hinzuhören, ihr sind rhythmische Verläufe und klangliche Konstellationen abzulauschen, sie selbst ist die Quelle aller Inspiration. Nichts braucht folglich erfunden zu werden, nicht ein Schöpfer ist der Dichter, vielmehr eine Art von Arrangeur (Brodsky nennt ihn einen «Epigonen», einen «Papagei» sogar), der das vorgegebene sprachliche Material gemäss dessen eigener innerer Dynamik zu immer wieder neuen Ordnungen zusammenführt.

Der Dichter also erfindet nicht das Gedicht, das Gedicht ist eigentlich gar nicht sein Gedicht, das Gedicht ist, als künstlerische «Schöpfung», schlicht und im eigentlichen Wortsinn aus der Sprache *geschöpft* – Schöpfung demnach als *Abschöpfung*, als *Ausschöpfung* von Möglichkeiten. Sache des Dichters aber ist's,

solche Sprachschöpfung in einem Raster aufgehen, sie einem vor-gefassten Gestaltungsprinzip folgen zu lassen, welches durch die Sprache selbst *nicht* determiniert ist – in künstlichen Strukturbildungen wie zum Beispiel dem Sonett, der Ekloge, der alkäischen Strophe, dem Alexandriner.

Für Brodsky bedeutet dieses Hereinholen des Sprachlichen der Sprache – der Muse eben – ins Gedicht soviel wie einen Liebesakt; mit Bezug auf seinen Lehrer W.H. Auden hat er die «selbstlose Liebe» des Dichters zur Sprache, die er immer auch als «Menschenliebe» verstand, als Liebe zu den Wörtern, zum Sprachklang, zum Reim bestimmt – all dies sollte sich, sagte er, «engerollt finden im Gedicht».

Von daher ist vielleicht auch Brodskys geradezu altmeisterliche Vorliebe für traditionelle, vor allem antike Formen gebundener Rede zu erklären, die bei ihm auffallend häufige Verwendung hochkomplexer, heute kaum noch bekannter Strophen- und Versformen, nebst der ingeniösen klanglichen und rhythmischen Inszenierung des Reims – sprachlicher Darbietungsformen mithin, die sehr markant die Wortkunst von der Alltagsrede abheben und die den Dichter durch strenge strukturelle Vorgaben in seiner Freiheit zwar extrem einschränken, ihn aber, gerade deswegen, zu immer wieder neuen Phantasielösungen anregen. Dies erklärt wohl auch die merkwürdige Tatsache, dass Brodsky nicht nur der *Sprache als Muse*, sondern ebenso der *Zensur als Mätresse* seine Reverenz hat erweisen können – der Zensur, die durch ihren einschränkenden Kanon die Herausbildung alternativer beziehungsweise subversiver Schreibweisen geradezu herausfordert.

Stets hat Brodsky das individuelle Dichterwort dem Machtwort des Staates entgegengesetzt; er war überzeugt davon, dass die Macht des Dichterworts gerade in seiner Ohnmacht liegt – darin, dass das Dichterwort nichts anderes zu bedeuten hat als sich selbst, dass es demzufolge nicht für *eine* und nur *eine* Wahrheit einsteht oder eingesetzt werden kann, sondern dass es – gerade wegen seiner Offenheit, seiner Ungeschütztheit – von jedem Leser auf seine Weise zu begreifen ist und so auch immer wieder neuen Sinn gewinnt. Im Unterschied zum staatlichen oder kirchlichen Machtwort, im Unterschied auch zum suggestiven Machtwort der Massenmedien ist Brodskys Dichterwort durchweg an den einzelnen gerichtet, den einzelnen unbekannten Leser, der das Gedicht gewissermassen als Flaschenpost entgegennimmt. Denn wie die Flaschenpost, so gehört auch das Gedicht dem, der es findet; dem, der sich von ihm, wie auch immer, ansprechen lässt.

Diese Bevorzugung des einzelnen Lesers vor dem grossen Publikum steht in denkbar krassem Gegensatz zur aktuellen Tendenz aller professionellen Belletristik, möglichst vielen, wie es so schön und zynisch heisst, «etwas zu bringen». In einem oft zitierten Interview, das Anfang 1964 in der Zeitschrift *Playboy* veröffentlicht wurde, weist Vladimir Nabokov – damals bereits weltweit berühmt als Verfasser des Romans *Lolita* – auf diese künstlerisch fatale Tendenz hin; gegenüber seinem Gesprächspartner Alvin Toffler (und in fast wörtlicher Vorwegnahme späterer Statements von Joseph Brodsky) konstatiert er kurz und bündig: «Für die Gesellschaft hat ein Kunstwerk keinerlei Bedeutung. Wichtig ist es

allein für das Individuum, und nur der individuelle Leser ist wichtig für mich. Die Gruppe, die Gemeinschaft, die Massen – das ist mir alles schnurzegal...» Was ein Werk der Fiktion «vor Larven und Rost schützt», ist nach Nabokov weder seine gesellschaftliche Relevanz noch seine politische oder ideologische Bedeutung, «sondern seine Kunst, ganz allein seine Kunst».

Auch Brodsky – als ebenso kunstsinniger und gelehrter Autor wie Nabokov – hat dem Leser viel, oft auch zuviel des Guten zugemutet, hat ihn als unbekannten Partner vertrauensvoll einbezogen in eine dialogische Situation; statt ihn bloss zu unterhalten, zu amüsieren oder zu informieren, fordert er ihn als Person heraus, fordert ihn auf zur gemeinsamen Sinnbildung am Text, will sagen – er engagiert ihn als eigenständigen, eigensinnigen Vollender seines Werks, von dem es letztlich also genauso viele richtige Lesarten wie individuelle Leser gibt.

«Ein Roman oder ein Gedicht sind keine Monologe, sondern ein Gespräch des Schriftstellers mit seinem Leser», hatte Brodsky in seiner Nobelpreisrede von 1987 betont: «– ein Gespräch, ich wiederhole es, das extrem privat ist, das alle anderen ausschliesst... In diesem Augenblick (dem Augenblick des Lesens) sind beide, Schriftsteller und Leser, *eins*. Und bei dieser Einheit handelt es sich um eine Einheit des Bewusstseins, die dem Menschen lebenslang in Erinnerung bleibt und die früher oder später, im richtigen oder im falschen Moment, das Verhalten des Individuums bestimmt. Darauf kommt es mir an...» – Durch die hohe Wertschätzung des jeweils individuellen Lesers einerseits, durch die quasiasakrale Verehrung der Sprache, des dichterischen Worts als solchem andererseits war Brodskys Haltung als Autor bestimmt – für ihn war es keine Frage, dass der Dichter bei Lesungen aufrecht zu stehen und auswendig vorzutragen hat, aus Respekt vor den Anwesenden, vor allem aber, um die Würde des Worts körperlich zur Geltung zu bringen und sie auf solche Weise zu konkretisieren. Um seinen Vortrag deutlich vom Alltagsparlando abzuheben, pflegte Brodsky seine Texte in einer Art von synagogalem Singsang vorzutragen, stark rhythmisiert, mit künstlich wirkenden Akzentsetzungen, mit bemerkenswertem Mut zum Pathos, und gerade so vermochte er zu veranschaulichen, dass er – als Dichter – nicht Schöpfer, sondern Medium der Sprache war, der er eigentlich nur seine Stimme lieh. Auch wenn diese Stimme nunmehr verstummt ist – verklingen wird sie nicht, solange es jene Leser gibt, die dem Autor zum Überleben verhelfen, indem sie, anhand seines Werks, das Gespräch mit ihm selbständig weiterführen. ■

Felix Philipp Ingold

FELIX PHILIPP INGOLD, geboren 1942 in Basel, ist Schriftsteller, Publizist, Übersetzer und Professor für Russische Literatur an der Hochschule St. Gallen. Zuletzt erschienen sind *Restnatur* (Gedichte, 1994), *Der Autor im Dialog* (hsg. zusammen mit Werner Wunderlich, 1995), *Zeichensatz* (Gedichte, 1996) und *Unter sich* (Briefwechsel mit Bruno Steiger, 1996). Lebt in Zürich und Romainmôtier.