

Czesław Miłosz und Joseph Brodsky. Die Freundschaft zweier Dichter

Prolog

Brieflicher Beistand

Die Freundschaft, die die beiden Dichter Czesław Miłosz und Joseph Brodsky verband, war nicht dem Zufall zu verdanken. Anfang der 1970er Jahre, als Miłosz einen russischen Übersetzer für seine Gedichte suchte, schlug der Herausgeber der polnischen Emigrationszeitschrift *Kultura*, [Die *Kultura* war die wichtigste Zeitschrift der polnischen Emigration nach dem Zweiten Weltkrieg und hatte ihren Sitz in Maisons-Laffitte bei Paris, wo sie in den Jahren 1947–2000 monatlich erschien. Chefredakteur war der in Litauen geborene Jerzy Giedroyc. Um ihn und seine Redaktion versammelten sich bald zahlreiche Größen der polnischen Kultur in der Emigration, sodass die *Kultura* zum kulturellen und politischen Zentrum wurde und einen prägenden Einfluss auf das polnische geistige Leben sowohl im Exil als auch in der Volksrepublik Polen hatte; A.d.Ü.] Jerzy Giedroyc, ihm Brodsky vor. Und so gab Miłosz am 12. Juli 1972 einen Brief nach Ann Arbor, Michigan auf, wo der aus der Sowjetunion ausgewanderte russische Dichter soeben seine wissenschaftliche Karriere begann.

„Lieber Brodskij!“, begann Miłosz. [Diesen ersten Brief an Brodsky verfasste Miłosz auf Russisch, indem er ihn einer Sekretärin am Institut für Slawische Sprachen und Literaturen der University of California, Berkeley diktierte, die eine Schreibmaschine mit kyrillischen Schriftzeichen besaß. Obwohl Miłosz die russische Sprache sehr gut beherrschte, erfolgte die weitere Korrespondenz zwischen ihm und Brodsky auf Englisch.]

Ich habe Ihre Adresse vom Herausgeber der Pariser Kultura bekommen. Im Moment werden Sie sicher noch gar nicht wieder an Arbeit denken können, da Sie sich mit so vielen neuen Eindrücken vertraut machen müssen. Das ist eine Sache des inneren Rhythmus, der dem Rhythmus des Lebens, das Sie nun umgibt, noch entgegenläuft. So, wie die Dinge liegen, ist es aber – nicht nur vom praktischen Standpunkt aus gesehen – um einiges besser, dass Sie nach Amerika gegangen und nicht in Westeuropa geblieben sind. Wahrscheinlich machen Sie sich große Sorgen – wie wir alle aus unserem Teil Europas, die wir mit denselben Mythen aufgewachsen sind –, dass das Leben eines Dichters mit dem Verlassen seines Geburtslandes vorbei sein könnte. Aber das ist eben ein Mythos, verbreitet in den Ländern, in denen die Zivilisation lange Zeiteine ländliche war und der ‚heimatlichen Erde‘ große Bedeutung beigemessen wurde. Es hängt alles vom Menschen selbst und seiner inneren Gesundheit ab.

Nach dieser Einleitung geht Miłosz zu den praktischen Dingen über:

Es wäre mir eine große Freude, wenn Sie meine Gedichte übersetzen würden, doch zunächst müssen Sie sich in sie einlesen und entscheiden, ob sie Ihnen zusagen. Ich weiß, dass Sie Galczyński übersetzt haben; meine Dichtung ist jedoch geradezu das Gegenteil von der seinen und möchte nichts mit ‚Schönheit‘ gemein haben.

Ich hoffe, dass wir uns treffen und lange Gespräche führen können.

Noch weiß ich nicht, welche Gelder wir im Herbst für Vorträge zur Verfügung haben werden, aber wir wollen versuchen, hier eine Möglichkeit zu schaffen.

Miłosz legt somit Brodsky das nahe, was für ihn selbst immer die beste Medizin war: disziplinierte Arbeit. Zum Schluss kehrt er jedoch zum Anfangsthema zurück – den schwierigen Anfängen in der Emigration:

Was kann ich noch sagen? Die ersten Monate im Exil sind sehr hart. Man darf sie nicht zum Maßstab für die Zukunft nehmen. Sie werden sehen, mit der Zeit ändert sich die Perspektive.

Ich wünsche Ihnen, dass Sie diese ersten Monate so gut wie möglich überstehen.

Czesław Miłosz

Dann fügt er noch das folgende konkrete, für seinen beharrlichen Fleiß so charakteristische Postskriptum hinzu:

P.S.: Ich schicke Ihnen einen meiner Gedichtbände mit. Vielleicht interessieren Sie ja die Gedichte oder Gedichtzyklen auf den Seiten 31, 83, 92, 103, 108, 110, 136, 138, 139, 142, 210, 257, 258, 259, 264, 267, 268, 272, 293, 302, 311, 317, 320.

Wie der Poststempel zeigt, schrieb Brodsky bereits knapp drei Wochen später aus Ann Arbor zurück – am 1. August 1972. Zunächst entschuldigt er sich, dass er auf Russisch schreibe, denn „auf Polnisch oder Englisch wäre es um einiges schlechter ausgefallen.“ Dann klärt er Miłosz auf, nicht nur Gałczyński übersetzt zu haben, sondern auch Norwid, Staff, Herbert, Szymborska, Harasymowicz, Kubiak und „ich glaube, noch jemanden, kann mich aber jetzt nicht erinnern, wen. Aber nun zur Hauptsache: Ich freue mich sehr über das Angebot, Ihre Gedichte zu übersetzen“, und beklagt sich zugleich über verschiedene Verpflichtungen, die es ihm nicht erlauben, sich sofort an die Arbeit zu machen. Erst zum Schluss kommt er auf das Hauptthema aus Miłoszs Brief zu sprechen:

Was den ersten Teil Ihres Briefes betrifft, so ist mein Brief deswegen so kurz, weil Sie das geschrieben haben.

Der Satz ist an drei Stellen durchgestrichen und wirkt etwas verworren, doch Brodsky will Miłosz hier sagen: ‚Ich habe mich schon an die Arbeit gemacht, reden wir also nicht mehr über Leiden und Emigration.‘ Der Brief endet mit den Worten:

Ich danke Ihnen. Ihr Iossif Brodskij [Alle Textstellen aus Joseph Brodskys Arbeiten werden mit der ausdrücklichen Genehmigung seiner Rechtsnachfolger zitiert. Brodsky hat keine Einwilligung zum Abdruck seiner Briefe gegeben, weswegen ich jeweils nur kurze Auszüge zitiere. Der Brief an Miłosz befindet sich im Miłosz-Archiv in der Beinecke-Bibliothek für seltene Bücher und Manuskripte an der Yale University.]

Beide Dichter kamen oft auf Miłoszs Brief zurück, und mit der Zeit nahm er für sie eine nahezu symbolische Bedeutung an. Erst nach Brodskys Tod wurde der Text in dessen Papieren wieder aufgefunden; somit zitierten die beiden Dichter ihn die ganze Zeit über rein aus dem Gedächtnis. Wegen des recht vielschichtigen Inhalts besaß der Brief in der Erinnerung der beiden mal den Charakter einer Willkommensgeste, mal einer strengen Ermahnung und dann wieder einer Ermunterung zur Arbeit. Miłosz bezeichnete ihn später als „Trostbrief (denk daran, dass der Anfang im Exil das schwerste ist)“. [Cz. Miłosz: *Rok myśliwego* [Das Jahr des Jägers]. Krakau 1991, S. 9] Nach Brodskys Tod dann sagte er in einem Interview:

Ich habe diesen Brief aus einem Gefühl der Verbundenheit heraus geschrieben. [...] Er war eine Art privet [russ.: „Willkommen“], mit dem ich ihm sagen wollte, dass man zwar untergehen könne, aber, wenn man es schaffe, nicht unterzugehen, stärker aus alldem hervorgehen würde.

An anderer Stelle desselben Interviews sagte er:

Ich orientiere mich wie die Ameisen mit ihren Fühlern. Dichter wissen, wer zur selben Klasse gehört. [Cz. Miłosz: „Czy poeci mogą się lubić?“ [Können Dichter einander mögen?], Interview mit Irena Grudzińska-Gross. In: *Gazeta Wyborcza*, 5./6. Sept. 1998, S. 12–13]

Miłosz und Brodsky behielten den Brief in recht unterschiedlicher Weise in Erinnerung. Für Miłosz war er ein Ausdruck seiner Verbundenheit; gleichzeitig suchte er einen Übersetzer für seine Gedichte. Brodsky

verstand beide Anliegen, sah den Brief aber auch als eine Art Herausforderung. In einem Interview sagte er:

Milosz hat mir sehr geholfen. Genau in der Zeit, als ich nach Amerika kam, schickte er mir einen kurzen Brief, der mir sofort half, meine quälenden Zweifel zu überwinden. Er schrieb darin (außer über Übersetzungen), dass er meine Sorge verstehe, ob ich in einem fremden Land weiterhin würde schreiben können. „Falls es dir nicht gelingen sollte“, schrieb er, „falls du enttäuscht wirst, so ist nichts Schlimmes daran. Ich habe schon viele gesehen, denen das widerfahren ist. Das ist nur menschlich, das ist völlig normal, gewöhnlich schreibt jemand in seinen eigenen vier Wänden, in einem wohlbekannten Kontext. Falls dies also dir passieren sollte“, fuhr er fort, „zeigt das nur deinen wahren Wert es zeigt dass du ein guter Schriftsteller [wenn auch nur] heimischer Angelegenheiten bist.“ Als ich diese Worte las, sagte ich mir: Nein! Und dafür bin ich ihm ungemein dankbar. [„Nie moralnością, lecz smakiem. Rozmowa z Josifem Brodskim“ [Nicht mit Moral, sondern mit Geschmack. Ein Gespräch mit Joseph Brodsky). Aufgezeichnet und ins Polnische übersetzt von G. Musiał. „NaGłos“ [Laut gesagt] 2(27), 1990, S. 205]

Doch auch wenn Miłosz alles der Person selbst und ihrer „inneren Gesundheit“ zuschrieb, scheint mir sein Brief keine Herausforderung gewesen zu sein; Brodskys Lesart spiegelt lediglich seinen eigenen emotionalen Zustand wider. Warum aber erinnerte er sich mit solcher Dankbarkeit an dieses Schreiben? Es war gewiss nicht der einzige Brief, den er damals erhielt, und Miłosz nicht der einzige Dichter, der ihn im Westen willkommen hieß. In Wien nahm W.H. Auden ihn unter seine Fittiche, in England dann Stephen Spender. Auden begleitete ihn nach London zum *International Poetry Festival*, wo die anwesenden Dichter Brodsky wie ein Mitglied ihrer „Zunft“ empfingen. Zu dieser Zeit freundete er sich auch mit Robert Lowell an. Miłoszs Brief jedoch rührte an die größte Angst des russischen Emigranten: Würde er noch zu schreiben in der Lage sein? Diese Sorge war so groß, dass Brodsky sich noch Jahre später bei einer seiner letzten öffentlichen Lesungen an sie erinnerte.

*Am Anfang meiner Zeit in der Emigration war ich in einem panikartigen Zustand. Am dritten oder vierten Tag nach meiner Landung in Wien [der ersten Station des Exils] versuchte ich, einen Reim auf ein bestimmtes Wort zu finden. Es gelang mir nicht, und ich war geschockt. Es war mir doch immer gelungen, einen Reim auf jedes russische Wort zu finden, oder wenigstens kam es mir so vor. Ich bekam Angst, dass etwas Schlimmes passiert sein könnte, dass ich die russische Sprache zu vergessen begann. Am nächsten Tag dann fand ich den verfluchten Reim. [Die Lesung, die auf Russisch gehalten wurde, fand am 9. April 1995 an der Boston University statt; Brodsky starb neun Monate später. Zitat nach Ludmilla Shtern: *Brodsky: A Personal Memoir* [Brodsky. Persönliche Erinnerungen]. Fort Worth 2004, S. 360]*

Miłosz war jemand von „dort“, wie er in seinem Brief schrieb, „aus unserem Teil Europas“, er war ein Emigrant und schrieb weiterhin Gedichte – eine Person also, die ihre Trennung von Heimatland und Muttersprache überstanden hatte. Er war somit in Brodskys Augen ein lebender Beweis für die „Transportabilität“ der dichterischen Praxis.

Teil 1

Eine Republik der Dichter

Kapitel 1

Pan Czesław und Iossif

Freundschaft drückt sich häufig in ritualisierten, sehr privaten Anredeformen aus, in einer Art „vertrauter

Förmlichkeit“. Miłosz und Brodsky sprachen Englisch miteinander und redeten sich mit Vornamen an. Brodskys Art, sich an Miłosz zu wenden, war dabei immer sehr förmlich. Wenn er über seinen Freund (und manchmal auch mit ihm) sprach, verwendete er die polnische Höflichkeitsform „Pan Czesław“ [Herr Czesław] – als Beweis seiner Wertschätzung und leicht scherzhafte Betonung des Altersunterschiedes zwischen ihnen, der adligen Herkunft und würdevollen Haltung Miłoszs. „Pan“ ist die formelle „Sie“-Form im modernen Polnisch, die allgemein übliche Anredeform für nicht-vertraute Personen; in Russland jedoch galt sie als Symbol für die Förmlichkeit der polnischen Gesellschaft. Ein russischer Witz lautete, dass alles und jeder in Polen ein „Pan“ sei, selbst die Schuhe (russisch *tufli*, polnisch *pantojle* – „pan-tofle“). Miłosz stammte tatsächlich aus einer recht ehrwürdigen alten Adelsfamilie. Er war 1911 im damals zum Russischen Kaiserreich gehörenden Szetejnie geboren, dem heutigen litauischen Šeteniai, hatte in Wilna die Schule besucht und an der dortigen Stefan-Batory-Universität Jura studiert. Ab 1918 gehörte Wilna zu Polen, und die Sprache an Schule und Universität war von da an – so wie es in Miłoszs Familie die ganze Zeit gewesen war – das Polnische. Mit fünfzehn Jahren begann Czesław Miłosz Gedichte zu schreiben. 1937 zog er nach Warschau und blieb dort bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Nach dem Krieg lag Warschau in Ruinen, und so lebte Miłosz eine Weile in Krakau, um die Jahre 1946–1950 dann im diplomatischen Dienst in New York, Washington und Paris zu verbringen. Als er im Februar 1951 in Paris um politisches Asyl ansuchte, lebte er bereits fünf Jahre im Ausland. Die nächsten zehn Jahre verbrachte er in Frankreich und wurde schließlich Anfang der 1960er Jahre in Berkeley Professor für slawische Literatur. 1980 bekam Czesław Miłosz den Literaturnobelpreis. Nach Ende des Kalten Krieges hielt er sich wieder häufiger in Krakau auf, zog schließlich dorthin zurück und verbrachte seine letzten Lebensjahre in der polnischen Stadt. Czesław Miłosz starb am 14. August 2004. Sein Leichnam wurde in der „Krypta der Verdienstvollen“ im Paulinerkloster in Krakau beigesetzt.

Der fast dreißig Jahre jüngere Iossif Alexandrowitsch Brodskij wurde am 24. Mai 1940 in Leningrad geboren. In seinem Essay „In eineinhalb Zimmern“ heißt es zwar, er sei vor dem Krieg geboren; doch in Polen war dieser damals schon in vollem Gang. Leningrad war für die ersten zweiunddreißig Jahre seines Lebens Brodskys Heimatstadt, wenn er auch regelmäßig innerhalb der weiten Grenzen der Sowjetunion auf Reisen war. Auch er begann mit fünfzehn Jahren, Gedichte zu schreiben, die jedoch nicht gleich veröffentlicht wurden. Mehrmals verhaftet, verhört und in psychiatrischen Kliniken „untersucht“, wurde er schließlich 1964 wegen „Schmarotzertums“ zu fünf Jahren Zwangsarbeit verurteilt und nach Archangelsk verbannt. Dank der mutigen Journalistin Frida Wigdorowa, die während seines Prozesses mitschrieb, gelangte dessen Protokoll in den Westen, worauf sich bekannte Persönlichkeiten aus der Sowjetunion und der ganzen Welt empört hinter Brodsky stellten und seine Zeit in der Verbannung auf eineinhalb Jahre verkürzt wurde. Zur Ausreise aus der Sowjetunion gezwungen ließ sich Brodsky 1972 nach kurzen Aufenthalten in Österreich und England in den Vereinigten Staaten nieder. 1987 erhielt er, nun bereits amerikanischer Staatsbürger, den Nobelpreis. Joseph Brodsky starb am 28. Januar 1996 in Brooklyn, New York, und wurde in Venedig beigesetzt.

Als Miłosz seinen Brief schrieb – 1972 – war Brodsky zweiunddreißig Jahre alt. Er war im Westen weniger für seine Lyrik denn aus politischen Gründen bekannt. Erstaunlicherweise kannte man auch von Miłosz, der damals bereits seit über zwanzig Jahren im Westen lebte, dort vor allem sein politisches Buch *Verführtes Denken* und seine englischen Übersetzungen polnischer Lyrik. Der Eiserne Vorhang hatte ihn von seiner natürlichen Leserschaft abgeschnitten und eine neue war noch nicht gefunden. Miłosz schrieb oft über seinen Geburtsort, der außerhalb der politischen Grenzen des heutigen Polen lag, und nannte seine Geburtsgegend mal „die baltischen Länder“, mal „das Großfürstentum Litauen“, das „an der Grenzlinie zwischen Rom und Byzanz“ liege.

Auf meiner Seite kam alles aus Rom: das Latein als die Kirchen- und Literatursprache, die theologischen Zwiste des Mittelalters, die weißen Kirchen im Barockstil.

Auf der anderen Seite lagen Russland und das östliche Christentum.

Das Gefühl der Bedrohung aus dem Osten entstand bei mir zweifelsohne schon früh, und es war selbstverständlich nicht das Gefühl einer Bedrohung vonseiten des östlichen Christentums, vielmehr vonseiten dessen, was infolge seines Scheiterns entstanden war. [Cz. Miłosz: *Das Zeugnis der Poesie*. Aus dem Polnischen v. Peter Lachmann. München 1984, S. 10–12]

Miłosz verbrachte seine gesamte Jugendzeit in und bei Wilna; der Umzug nach Warschau 1937 war seine erste Emigration. Obgleich er in einer ethnisch und sprachlich gemischten Umgebung aufgewachsen war, waren seine Kultur und Sprache die polnische. Lesen und Schreiben hatte ihn seine Mutter gelehrt, die eine kleine Schule für die Kinder der auf dem Gut der Familie beschäftigten Bauern leitete. Miłoszs Vater war Straßen- und Brückenbauingenieur, was die Familie auf zahlreiche Reisen durch das gesamte Russische Reich führte. Auf diesen Reisen lernte der junge Miłosz die russische Sprache. Doch seine frühe und starke Bindung an das Polnische und der katholische Glaube seiner Familie bildeten das Fundament, aufgrund dessen Miłosz sich immer als polnischer Dichter fühlte, ähnlich wie sein großer Vorgänger Adam Mickiewicz (1798–1855). Der größte polnische Dichter der Romantik war ebenfalls „an der Grenzlinie zwischen Rom und Byzanz“ geboren, hatte in Wilna studiert und sein Leben im Exil verbracht. Wie jeder polnische Dichter (besonders aus dem östlichen Teil Polens) musste Miłosz sich bis zu einem gewissen Grad an Mickiewicz orientieren.

In seinem Buch *West- und Östliches Gelände* beschreibt er, wie sich sein nationales und dichterisches Bewusstsein entwickelte. In vielen seiner Arbeiten kehrt er zu der Fragestellung zurück, was eigentlich „das Polentum“ ausmache und wie „polnisch“ er selbst sei. Miłoszs poetische Werke und Essays kennzeichnet die kreative Wiederkehr derselben Themen und Motive. *West- und Östliches Gelände* verfasste er mit einer erstaunlichen Offenheit – erstaunlich deswegen, weil jedes der verarbeiteten Themen ein wahres Minenfeld war und ist: sein Geburtsland, seine Vorfahren, der Katholizismus, die Juden, der Kommunismus, die Emigration. Diese direkte Herangehensweise an Themen, die das polnische Schrifttum gewöhnlich nur in Andeutungen und Metaphern berührt, ist Miłoszs große Stärke, vor allem auch, weil er in sehr kluger Weise über sie spricht und sich ihnen aus einer Position heraus annähert, die er selbst „die Vielseitigkeit der Wahrheit“ [Cz. Miłosz: *West- und Östliches Gelände*. Aus dem Polnischen v. Maryla Reifenberg. Köln, Berlin 1961; hier zitierte Textstelle neu übers. v. mir; A.d.Ü.] nennt. Seine Kindheit und Jugend schildert er vor dem bedrohlichen Hintergrund der Mythen von Rassenreinheit, nationaler Einheitlichkeit, der uralten Verbindung von Blut, Boden, Sprache und Religion. Miłoszs Kritik galt nicht allein den polnischen Vorurteilen. *West- und Östliches Gelände* schrieb er 1958 während seines Exils in Frankreich; das Buch richtete sich gleichermaßen an polnische wie auch westliche Leser, gegen polnische und westliche Stereotype. Damals 47-jährig, blickte der Autor wie ein weiser alter Mann auf seinen Kontinent: scharf und durchdringend auf den Westen, wo er sich aufhielt, voller Trauer und Bitterkeit auf den Osten, von dem er, wie es schien, für immer abgeschnitten sein sollte.

West- und Östliches Gelände sei, schreibt Miłosz in der Einleitung, ein Buch über „einen Osteuropäer [...], der weniger als sonst jemand in den herkömmlichen Kategorien deutscher Ordnung und russischer *âme slave* Platz findet“. [Ebd.] Er siedelt sich selbst demnach außerhalb der Kategorien an, mit denen der Westen Menschen wie ihn zu klassifizieren pflegt. Im Kapitel „Die Ahnen“ erklärt er:

Die Mischung polnischen, litauischen und deutschen Blutes, für die ich ein Beispiel bin, war allgemein verbreitet, und die Befürworter der Rassenreinheit kämen hier nicht weit. [Ebd., S. 32; teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.]

Er lässt sich nicht in das Korsett einer linearen Abstammung pressen, unterstreicht die Vielfalt der ethnischen Verknüpfungen, ergötzt sich an den zahlreichen Kuriositäten und Mesallianzen in der Geschichte

seiner Familie – eines Flusses mit unzähligen Armen. Mehrere Male kommt er auf einen Cousin seines Vaters zu sprechen, Oskar Miłosz, dem er in geistiger Hinsicht sehr viel verdanke. Oskar Miłosz war ein litauischer Dichter, der auf Französisch schrieb, Enkel der italienischen Opernsängerin Natalia Tassistro und Sohn der jüdischen Lehrerstochter Miriam Rozenhal. Czesław Miłoszs Einstellung zu seiner eigenen und des Onkels Abstammung ist eine vorromantische: Die Geschichte einer Familie sei nicht nur die Geschichte des Blutes, sondern auch vielfältigster Loyalitäten und Verbindungen. Aus der Verschiedenartigkeit und Fülle seiner Familienbande bezieht Miłosz die Kraft der Distanz:

Man muss schließlich die Vorteile der Abstammung richtig werten. Wer die Vergangenheit hinter sich spürt, ist fähig, sich vom Augenblick zu lösen. [Ebd., S. 45]

Auch Miłosz selbst bezeichnet die „Antiquiertheit“ seiner Einstellung zu nationalen und ethnischen Fragen als vorromantisch.

Ich war in einem Boden verwurzelt, in dem neueres Ideengut, d.h. solches aus der Zeit nach der Französischen Revolution, kaum gedeihen konnte, und ich hatte manche Gebote der Toleranz verinnerlicht, die nicht auf mein Jahrhundert zugeschnitten waren.

Aus dieser Verwurzelung speiste sich sein „Mißtrauen gegen Kern-Polen“. „Meine Familie“, schreibt er, „pflegte den Kult des ‚Andersseins‘ – wie das Anderssein der Schotten, der Wallonen oder Bretonen. Das Großherzogtum Litauen war ‚besser‘, Polen war ‚minderwertiger‘ [...]. Der mehr oder minder abschätzigste Tonfall, in dem man von [den Polen, von dort] sprach, konnte in mir keine Neigung zu ihrer geliebten Ideologie, zur Vergötterung der Nation wecken“. [Ebd., S. 111–112; teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.] Seine Herkunft und Kindheitserfahrungen nennt er den Grund für die spätere Abneigung gegen jedweden Nationalismus und rechtsgerichtete Politik. Der polnische Nationalismus stieß ihn intellektuell und physisch ab, als wäre dies eine Frage des „Geschmacks“, und er spricht ohne Beschönigung darüber.

Meine Empfindlichkeit gegen alles, was ‚nationalen‘ Geruch hat, und eine Art physischen Ekels vor Menschen, die diesen Geruch ausströmten, beeinflussten mein Schicksal gewaltig. [Ebd., S. 110]

Er war zwar in einem Haus geboren, in dem Polnisch gesprochen wurde, doch in den Dörfern der Umgebung konnte man ebenso Litauisch und Jiddisch hören.

Das Städtchen, wohin man die Bodenfrüchte zum Verkauf brachte, gebrauchte für den Alltag das Polnische oder das Jiddische. Aber schon der Gendarm [...], der Steuereinnahmer, der Eisenbahnschaffner, die für die Administration importiert waren, redeten die Eingeborenen russisch an [...]. [Ebd., S. 24]

Die verschiedenen Sprachen drückten nicht nur ethnische, kulturelle und religiöse Unterschiede, sondern auch Klassenstrukturen aus. In jungen Jahren waren Miłoszs Freunde fast ausschließlich Polen. In den Aufzeichnungen über seine Jugend in Wilna bedauert er seinen Mangel an Interesse für die damals aufblühende jüdische Kultur. Erst viele Jahre später, in New York, beginnt der Dichter sich in die jüdische Kultur Wilnas und der polnischen Grenzgebiete zu vertiefen:

Ich musste [...] erst Englisch lernen, um Dingen nahe zu kommen, die einst um Armeslänge entfernt waren. [Ebd., S. 113]

Die Gründe für diese jüdisch-polnische gegenseitige Abschottung waren sehr vielseitig – wir befinden uns schließlich in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, einer Zeit des wachsenden Nationalismus, der heftigen Klassen- und Generationskonflikte. Die sich assimilierenden, linksorientierten oder „fortschrittlichen“ Juden lösten sich im Namen der Freiheit und Modernität von ihren Wurzeln, der Religion und Kultur ihrer Vorfahren. Miłosz beschreibt ihre Entscheidung mit der Distanz des Historikers. Er

verstand die soziologischen Gründe, die junge Juden empfänglich für die Utopie des Marxismus machten oder sich für Staatsorganismen wie Russland oder Deutschland begeistern ließen. Große Länder schienen eine höhere Sicherheit, mehr Möglichkeiten und „Bewegungsfreiheit“ [Ebd., S. 115] zu bieten. Miłosz arbeitete mit zahlreichen polnischen Schriftstellern jüdischer Abstammung zusammen. Er verspürte eine große Distanz zum polnischen „Mysterium der Rasse und der Nationalität“; seine Sensibilität hierfür „bildete sich dank meiner Mutter in einem ethnisch litauischen Dorf heraus. Diese Außenposition gestattete es mir, in die Kreise der jüdischen Literaten vorzudringen, die ebenfalls vor verschlossenem Tor standen. Wir hatten ein gemeinsames Vaterland: die polnische Sprache“. [Ebd., S.118; Textstelle teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.] In *Rok myśliwego* spinnt er den Faden der Affinität zwischen ihm selbst und polnisch-jüdischen Schriftstellern weiter:

Es besteht wenig Unterschied zwischen meiner eigenen und [Isaac Bashevis] Singers Entfremdung [...], schließlich hat Singer dieselbe Einstellung zur chassidischen Orthodoxie wie ich zum orthodoxen Katholizismus. Daher rührt meine echte Seelenverwandtschaft mit Singer, die stärker ist als die mit jedem anderen lebenden polnischen oder amerikanischen Prosaisten. Der Nobelpreis für zwei entfremdete Männer. [Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*, S. 12–13]

Gleichzeitig empfand er es jedoch als irritierend, dass er mit den polnischen Schriftstellern jüdischer Herkunft eine gewisse „Andersartigkeit“ teilte, dass er wie sie seinen Werken „ein ultraslawisches Aussehen“ geben wollte, statt seine Zwiegespaltenheit preiszugeben.

So wie sie das Ghetto, so schob ich das Großfürstentum Litauen als verstaubtes Andenken beiseite, obwohl mir mein Andenken mehr bedeutete als ihnen das ihre, allein schon wegen meines Gehörs – das urpolnische Ohr war meiner Meinung nach unempfindlich für komplizierte und gleichzeitig raffiniert einfache Rhythmen, und allein bei uns konnte ein so großer Dichter wie Mickiewicz seine Ausdrucksmittel finden. [Cz. Miłosz: *West- und Östliches Gelände*, S. 118–119]

Die Sprache war Miłosz heilig, doch er verabsolutierte sie nie, wie es ihm zufolge seine jüdischen Schriftstellerkollegen taten. Er strebte nach einer schwierigen Balance zwischen Distanz und Bewunderung. An einigen der jüdischstämmigen Schriftsteller störten ihn nicht nur der häufig anzutreffende Extremismus, die radikal linke Orientierung und die fanatischen theoretischen Debatten, sondern auch ihre glühende Verehrung für die polnische Sprache, ihre (für ihn) ausufernde sprachliche Virtuosität. Mit bemerkenswerter Direktheit schrieb er über Juden, äußerte die verschiedenartigsten Gefühle.

Es fällt mir schwer, über die Juden zu schreiben, denn es kostet keine geringe Mühe, die zuvor erwähnten Spannungen von einer der größten Tragödien der Geschichte zu trennen: von dem Mord der Nazis an beinahe drei Millionen polnischer Bürger, die zum ‚nichtarischen‘ Bevölkerungsteil gezählt wurden. [Ebd., S. 121; Textstelle teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.]

Die Juden waren ein Thema, das immer wieder in die Nähe eines Tabus rückte. Der polnische Schriftsteller Tadeusz Konwicki lässt die Protagonistin seines Romans *Bohiń* folgenden Satz äußern:

Was für ein seltsames Wort – Jude. Bevor man es ausspricht, steht immer ein kurzer Moment der Angst. [Tadeusz Konwicki: *Bohiń*. Warschau 1987, S. 154]

Dieses Widerstreben, oder eher die Schwierigkeit, über Juden zu sprechen, ist nicht allein ein polnisches Problem. Joseph Brodsky erinnert sich an seine erste Lüge beim Ausfüllen des Feldes „Nationalität“ auf einem Bibliotheksausweis:

Ich war sieben Jahre alt und wußte sehr wohl, daß ich Jude war, aber der Aufsicht erzählte ich, ich wisse es

nicht. [...] Weder schämte ich mich, Jude zu sein, noch scheute ich mich, das zuzugeben. Ich schämte mich für das Wort ‚Jude‘ [...]. Im gedruckten Russisch kommt [es] selten vor. [J. Brodsky: „Weniger als man“. In: ders.: *Erinnerungen an Leningrad*. Aus dem Amerikanischen v. Sylvia List u. Marianne Frisch. Frankfurt/Main 1990, S.12–13. Textstelle teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.]

Miłosz betrachtete den Antisemitismus im Polen der Vorkriegszeit als eine Art Psychose, die die Polen daran hinderte, die damaligen Geschehnisse und besonders die Gefahr des nahenden Krieges klar zu erkennen. Des Weiteren schrieb er über die nicht vollständig gelungene Assimilation der Juden, über die Ressentiments, die diese teilweise sogar bei nicht nationalistisch eingestellten Personen hervorrief, über die Loyalität der jüdischen Intelligenz gegenüber der russischen (eher als der polnischen) Kultur und über die Fremdheit zwischen polnischen Schriftstellern jüdischer und nichtjüdischer Herkunft. Obwohl sie in derselben Sprache schrieben, waren Unterschiede spürbar, die Spannung erzeugten. Miłosz sprach diese Thematik – beispielsweise in *West- und Östliches Gelände* – zu einer Zeit an, in der in Polen niemand über solche Dinge schrieb, in der sogar die polnische Emigration, die frei von Zensur jedes beliebige Thema aufgreifen konnte, nicht wusste, wie sie eben dieses angehen sollte. [Während der Zeit des Kalten Krieges blieben viele Polen im Westen, v.a. in England, Frankreich und den USA. Unter den Emigranten waren auch Schriftsteller, Publizisten und Literaturkritiker, die ihre Texte in zahlreichen Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichten.] Miłosz gehörte nicht zum nationalistisch-nostalgischen Flügel der Emigriertengemeinschaft, sondern stand für sich allein, sprach auf seine ganz eigene Weise über diese schwierigen, heiklen Themen. Es ging dabei weniger um politische als um sprachliche Tabus, die zu brechen ihn der möglichen Kritik von beiden Seiten aussetzte.

Miłoszs Interesse für jüdische Themen (und meines, indem ich im Zusammenhang mit seiner Biographie darüber schreibe) war bzw. ist nicht dem Zufall entsprungen: Miłoszs Lebenssituation war ähnlich der der Juden, über die er schrieb. Die gesellschaftliche Stellung ihrer Eltern und Großeltern war durch Prozesse der Modernisierung ins Wanken geraten, deren Ausdruck unter anderem die Russische Revolution im Jahr 1917 war. Miłosz verspürte wegen seiner adligen Herkunft und Erziehung ein gewisses Unbehagen, während seine Schriftstellerkollegen jüdischer Abstammung sich von der hermetischen Lebensweise ihrer ursprünglichen gesellschaftlichen Kreise distanzierten. Der klare Bruch der Nachkommen der *szlachta* [Polnischer Adel; A.d.Ü.] mit ihrer adligen Herkunft und der jungen jüdischen Generation mit dem traditionellen Judentum schuf eine neue Gesellschaftsschicht: die Intelligenz. Adel und Juden waren vom gleichen Drang in die Städte betroffen, vom gleichen Wandel hin zu einer Orientierung an Leistung und nicht am gesellschaftlichen Stand. Miłosz war sich dieser Veränderungen genau bewusst.

Da ich bereits ohne den Schutz geerbten Geldes geboren wurde, war ich dazu verurteilt, alles durch meiner eigenen Hände Arbeit zu erreichen, was natürlich durch meine Eltern erleichtert wurde, die selbst schon zur Intelligenz gehörten und Sorge trugen, mich auf einen Beruf vorzubereiten. [Cz. Miłosz: *West- und Östliches Gelände*, S. 40; Textstelle teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.]

Sowohl Adel als auch Judentum spürten das Ungewohnte an dieser neuen Situation, und in den Vordergrund rückte nun die Frage nach der Identität und der Zugehörigkeit. Daher fällt bei Miłosz immer wieder der Satz von der polnischen Sprache als gemeinsamer Heimat. Die Sprache, nicht Religion oder Blut, drückte die soziale – und möglicherweise auch die nationale – Zugehörigkeit aus. Aleksander Fiut, ein Schüler Miłoszs, fasste auf treffende Weise zusammen: Charakterisiert habe Miłosz „das Gefühl einer inneren Gespaltenheit als Resultat seiner gesellschaftlichen Entfremdung (Intelligenzler mit adligem Familienhintergrund), das Bewusstsein, aus einem multikulturellen und multiethnischen Landstrich zu stammen (daher seine geradezu allergische Abneigung gegen alle Erscheinungen oder auch nur Andeutungen von Nationalismus und Chauvinismus), die Unfähigkeit, sich selbst nach den im neunzehnten Jahrhundert herrschenden Kategorien nationaler Zugehörigkeit zuzuordnen (der Dichter hat die polnische Sprache und Kultur verinnerlicht, erklärt aber gleichzeitig seine Verbundenheit zu Litauen, seinem Geburtsland), und schließlich das Bedürfnis, die

sich aus dem Leben im schlechteren Teil Europas ergebenden Einschränkungen zu überwinden“. [Aleksander Fiut: *W stronę Miłosza* [Milosz entgegen]. Krakau 2003, S. 242]

Dieselben Identifikationsschwierigkeiten betrafen auch Brodskys Familie, erlebte sie doch zahlreiche Umbrüche mit. Im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert gab es drei große Völkerwanderungen unter den russischen, litauischen, lettischen, ukrainischen, weißrussischen und polnischen Juden: Die erste führte nach Palästina und mündete in der Gründung des Staates Israel, das Ziel der zweiten war Amerika, weswegen die Vereinigten Staaten heute die Heimat der weltweit größten jüdischen Diaspora sind, und in einer dritten Bewegung wanderten unzählige Juden aus den ländlichen Gebieten Europas in die Städte ab und trugen dort zur Herausbildung der neuen starken Gesellschaftsschicht der Intelligenz bei. So war in Russland die nach 1917 entstehende Intelligenzija hauptsächlich jüdischer Abstammung. [Yuri Slezkine: *The Jewish Century* [Das jüdische Jahrhundert]. Princeton 2004] Brodsky selbst, seine Eltern und das literarische Milieu, in dem er sich bewegte, waren ein typisches Produkt dieser letzten Migration. Die Mitglieder der jüdischstämmigen russischen Intelligenzija, aufgewachsen in einer Umgebung des Intellektes und der Kultur, waren die eifrigsten Leser und größten Bewunderer Puschkins, die schaffensfreudigsten Poeten und Prosaisten. Dieselbe Entwicklung fand in Polen statt und brachte Dichter, Schriftsteller, Literaturkritiker und Verleger hervor wie Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Aleksander Wat, Zuzanna Ginczanka, Mieczysław Grydzewski, Bruno Schulz, Bolesław Leśmian, Irena Krzywicka oder Ludwik Fryde. Miłosz fühlte sich mit diesen Schriftstellerkollegen auf gewisse Weise verbunden. Sie bearbeiteten dasselbe Material, interessierten sich für dieselben Themen, empfanden dieselbe (erwiderte) Abneigung gegen die rechtsgerichtete Mehrheit. Die Russische Revolution – die hier symbolisch für alles stehen soll, was aus den gesellschaftlichen Modernisierungen resultierte – bedeutete nicht nur das Ende der Dynastien, Herrschaftsverhältnisse und Klassenprivilegien, sondern hob auch die alten Familien- und Klanhierarchien auf, und mit ihnen die Ordnung der Generationenfolge. Sie schwächte die Autorität der traditionellen gesellschaftlichen Gruppen und der Älteren, deren gesammeltes Weltwissen unnütz geworden war, da es die Welt, auf die es sich bezog, nicht mehr gab. Dies findet Widerhall in der Art, wie Miłosz und Brodsky über ihre Eltern schrieben, besonders über die Väter, die die Autorität der älteren Generation hätten verkörpern sollen. Beide Väter trugen den gleichen Vornamen und keiner der beiden hinterließ das Image eines „starken Mannes“; ihre Söhne erlebten sie eher als konfliktscheu und auf ihr Überleben bedacht. Lebhafter und mit größerer Dankbarkeit erinnerten sie sich an ihre Mütter, denen sie die Sprache, die Fähigkeit des Lesens und Schreibens verdankten. Möglicherweise hatten ihre Väter sie auf eine gewisse Art enttäuscht, indem sie ihnen wenig Rückhalt boten, kein „männliches Rollenvorbild“ lieferten. Von den Frauen wurde eher eine Art „häuslicher“ Heldenmut erwartet, der nicht direkt gegen Autoritäten und Machtstrukturen gerichtet war, sondern sich wie ein „Schutzschirm“ über den Köpfen der Bedürftigen aufspannte.

Möglich ist jedoch auch eine andere – ebenfalls mit dem Bereich der Kultur, und nicht der Natur, – verknüpfte Interpretation: Politiker gründen ihre Autorität auf die Gebote des Vaters; die Empfindsamkeit von Poeten hingegen ist stärker auf die Mutter gerichtet, die Übermittlerin des Sprachlichen und des Magischen, des Mitgefühls und der Barmherzigkeit. Miłosz schreibt in *Das Land Ulro*, [Cz. Miłosz: *Das Land Ulro*. Aus dem Polnischen v. Jeannine Luczak-Wild. Köln 1984] er sei dankbar, mit dem römisch-katholischen Brauchtum aufgewachsen zu sein, da es die weibliche Seite im Menschen befreie, eine Passivität, die es zulasse, Jesus oder poetische Inspiration zu empfangen. Die Vorstellungskraft des Dichters erlaube es, religiöse Dogmen zu akzeptieren. Vielleicht ist das dasselbe, was Brodsky mit seinem so häufig geäußerten Satz meint, in dem er der Ästhetik den Vorrang vor der Ethik einräumt.

Aleksander Miłosz, Czesławs Vater, wurde 1883 geboren und starb 1959. Er wurde in Krakau beigesetzt. In *West- und Östliches Gelände* schreibt Czesław Miłosz, sein Vater „verfügte über keinerlei Fähigkeiten, Karriere oder Geld zu machen, ihm fehlte also die Waffe, die man im Kampf des Menschen gegen den Menschen braucht [...]. Dagegen reizte und berauschte ihn der Kampf mit der Natur [...]“. Aleksander Miłosz

war Ingenieur und hatte als junger Mann an großen Bauaufträgen im russischen Landesinneren mitgearbeitet. Auf seinen Streifzügen durch die unermessliche Weite dieses Landes fühlte er sich frei, und als er nach der Revolution nach Polen zurückkehrte, klagte er „ständig über den Mangel an Schwung [...] und über die Kleingeistigkeit. [...] Eine ähnliche Atemweite wie im Osten fand mein Vater niemals wieder.“ Für Czesław Miłoszs Vater war „Sibirien, das früher viele unserer Verwandten verschlungen hatte, [...] nicht das Land der Verbannung. In dicke, schwarze Wachstuchhefte schrieb er gereimte Hymnen zu Ehren der sibirischen Natur. Er hatte gewisse literarische Interessen. [Cz. Miłosz: *West- und Östliches Gelände*; S. 48–49; Textstellen teilw. neu übersetzt v. mir; A.d.Ü.]

„Gewisse literarische Interessen“ – an dieser Formulierung wird erkennbar, wie wenig ernst Czesław Miłosz die schreibende Tätigkeit seines Vaters nahm.

Miłoszs Mutter, Weronika geb. Kunat, starb direkt nach dem Krieg an Typhus. Sie hatte sich bei der Pflege einer alten deutschen Frau, in deren Haus nahe Danzig sie nach der Aussiedlung aus Litauen einquartiert worden war, mit der Krankheit angesteckt. In zahlreichen seiner Gedichte verewigte Miłosz das Bild seiner Mutter im Einklang mit der polnischen literarischen und auch religiösen Tradition und mit präfreudischer Dankbarkeit. Erstaunlich ist die Beständigkeit dieses Bildes, der immer gleiche Tonfall, in dem Miłosz sein ganzes Leben hindurch über sie schreibt. Vier Jahre nach ihrem Tod fragt der Erzähler im Gedicht „Grób matki“ [Das Grab meiner Mutter], verfasst 1949 in Washington, in kindlicher Weise:

[...] *Warum ist es so, Mutter,
Dass weder Morgen, noch Blüte, noch tief-
Roter Apfel am rauen Geäst
Länger bestehn als den einen Augenblick?*

Die weiteren an die Mutter gerichteten Fragen sind nicht mehr „kindlich“ – sie beziehen sich auf den Sinn der Geschichte, auf Zerstörung, Krieg und Hass. Das Gedicht, ein symbolträchtig in sieben Strophen aufgeteilter Elfsilbler, endet wie ein Gebet, in dem die eigene Mutter mit der Figur der Muttergottes zusammenfließt:

Sei gegrüßt im Namen des Vaters. Amen. [Cz. Miłosz: „Grób matki“ [Das Grab meiner Mutter]. In: ders.: *Światło dzienne* [Tageslicht]. Paris 1953]

Auch in dem fünfzehn Jahre später verfassten Band *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [Wo die Sonne aufgeht und wo sie versinkt; 1974] schreibt Miłosz in biblisch anmutenden Phrasen über seine Mutter, und 1985 nennt er sie in dem Gedicht „Z nią“ [Mit ihr] „Mamusia“, eine sehr zärtliche Form von „Mama“:

*Diese armen, arthritisch geschwollenen Knie
Meiner Mama in abwesendem Land.*

An sie denke ich an meinem vierundsiebzigsten Geburtstag. [Cz. Miłosz: „Z nią“ [Mit ihr]. In: ders.: *Kroniki* [Chroniken]. Paris 1987]

Selbst bereits in hohem Alter, gedenkt er seiner Mutter in „W Szetejniach“ [In Szetejnie (der polnische Name von Miłoszs Geburtsstadt Šeteniai)], einem Gedicht, das mit den folgenden Worten beginnt:

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

Die letzten Zeilen lauten ähnlich wie das Ende des sechszehnjährigen zuvor verfassten „Grob matki“, was ebenfalls die große Stabilität des mütterlichen Bildes in Miłoszs Lyrik beweist.

Möge mein Werk den Menschen nützen

und schwerer wiegen als meine schlechten Taten.

Du allein, Kluge, Gerechte, könntest mich beruhigen,

erklärtest mir, dass ich getan, was in meiner Macht.

Dass sich nun schließt die Pforte des Schwarzen Gartens, Friede, Friede,

was vollbracht ist, ist vollbracht. [Cz. Miłosz: „W Szetejniach“ [In Szetejnie]. In: ders: *Na brzegu rzeki* [Am Ufer des Flusses]. Krakau 1994]

Die Gegend, aus der Miłoszs Familie stammte, lag nicht weit entfernt von Brodskys Herkunftsort. Der russische Dichter pflegte zu sagen:

Schlussendlich kamen alle meine Vorfahren von dort, aus Brody, daher der Familienname. [Jerzy Ilg

(Hrsg.): *Reszty nie trzeba: Rozmowy z Josifem Brodskim* [Stimmt so. Gespräche mit Joseph Brodsky]. Kattowitz 1993, S. 127]

Ebenfalls gemeinsam hatten sie ihre Verbindung zum Baltikum: Miłoszs Mutter sprach Litauisch, Brodskys Lettisch. Miłosz erinnerte sich, genau wie Brodsky, dass die russischen Juden immer zu Polen „gehört“ hatten, nur um dann, als die Russen die ehemals polnischen Gebiete annektierten, doch dem Russischen Reich einverleibt zu werden.

Brodsky schreibt in ganz anderer Art über seine Eltern als Miłosz, Alexander Iwanowitsch [Michail Miltschik zufolge, eines Jugendfreundes von Joseph Brodsky, soll das Patronymikon dessen Vaters in Wirklichkeit nicht „Iwanowitsch“, sondern „Isaakowitsch“ gelautet haben.] Brodskij und Marija Moisejewna Wolpert waren russische Juden, denen es nicht nur gelungen war, die Russische Revolution zu überleben, sondern auch den Terror der 1930er Jahre und den Zweiten Weltkrieg. „Ich nehme an, sie schätzten sich glücklich; auch wenn sie das niemals sagten“, schrieb Brodsky in seinem autobiographischen Essay „In eineinhalb Zimmern“. [J. Brodsky: „In eineinhalb Zimmern“. In: ders.: *Erinnerungen an Leningrad*. Aus dem Amerikanischen v. Sylvia List und Marianne Frisch. München 1987, S. 51] Sein Vater hatte Schwierigkeiten wegen seiner „in zweifachem Sinne schlechten“, d.h. jüdischen und bürgerlichen, Herkunft – vor der Revolution hatte seine Familie eine Druckerei besessen. Vor dem Krieg musste Alexander Brodskij in Leningrad gelebt haben, denn Joseph Brodsky schreibt, sein Vater habe am Kampf für die Durchbrechung der Nazi-Blockade der Stadt teilgenommen, sein Haus sei bombardiert worden und seine einzige Schwester den Hungertod gestorben. Nach dem Krieg habe er weiter bei der Armee gedient, bis er wegen seiner jüdischen Herkunft entlassen und Fotoreporter für eine Zeitung geworden sei. Ähnlich wie Miłosz belächelte auch Brodsky die schriftstellerischen Ambitionen seines Vaters, dessen Artikel alle mit den Worten: „Schwere sturmbeladene Wolken hängen über dem Baltischen Meer“ begonnen haben sollen. [Ebd.]

Seine Eltern, schrieb Brodsky, hätten ihm nie etwas über ihre eigene Kindheit oder die Familien erzählt, aus denen sie stammten.

Diese Zurückhaltung hat weniger mit Gedächtnisverlust zu tun als mit der unumgänglichen Notwendigkeit in jener Ära, ihre Klassenherkunft zu verheimlichen, um überleben zu können.

Er selbst fühle sich beim Gedanken daran wie „ein Nebenfluss eines verdrehten, umgeleiteten Flusses“, zitiert er nach seiner Meisterin Anna Achmatowa. [Ebd., S. 94]

Dass seine Eltern und er ein solcher „Nebenfluss“ waren, wird in den Gedichten deutlich, die Joseph Brodsky über sie schrieb. Diese Gedichte drücken weder eine Familienkontinuität aus, noch besitzen sie eine religiöse Dimension oder enthalten die idyllischen Kindheitslandschaften, vor deren Hintergrund Miłosz das Bild seiner Mutter so wunderschön zeichnete. Die Brodskijs sind eine dreiköpfige Familie ohne Vergangenheit, ohne eigene Nebenflüsse.

Das Gedicht „Andenken an den Vater: Australien“ [J. Brodsky: „Andenken an den Vater: Australien“ (aus

dem Russischen v. Ralph Dutli). In: ders.: *Brief in die Oase. Hundert Gedichte* herausgegeben von Ralph Dutli. München, Wien 2006, S. 196] von 1989 ist ein rau und realistisch klingender Bericht von einem Traum, in dem Erzähler und Vater „samt dreifachem Hallen“ miteinander telefonieren (Brodskys Eltern erhielten nie eine Ausreisebewilligung aus der Sowjetunion, um ihren Sohn besuchen zu können; daher bestand ihre spätere Beziehung in Telefonaten). Der Vater ist nicht als Patriarch dargestellt, sondern als hilfloser, klagender alter Mann, der aus Australien anruft, wohin er aus irgendwelchen Gründen nach seinem Tod – zu Lebzeiten war es ihm schließlich nicht möglich – gelangt ist. Brodsky verarbeitet hier die schockierende Erfahrung, dass seine Eltern – als Juden, vor diesem furchtbaren geschichtlichen Hintergrund – verfügt hatten, nach ihrem Tod eingäschert zu werden, dass sein Vater sich zu „weiche[r] Asche“ und zu „Rauch [...] verwandelt“ hatte. Von seiner Mutter handelt ein Gedicht aus dem Jahr 1985. Es beginnt mit dem überraschenden Bild:

Der Gedanke an dich entfernt sich wie ein Dienstmädchen, das entlassen wurde [...]

Tatsächlich wird Brodskys Mutter in häuslicher Umgebung dargestellt, das Bild von „Mutter und ihren Töpfen“ gezeichnet, denn:

*Offenbar soll niemand
von uns ein Denkmal abgeben. Offenbar ist in unsren Adern
zuwenig Kalk enthalten*

Das Gedicht endet mit einem verzweifelten „sie ist tot, sie ist tot“. [J. Brodsky: (Der Gedanke an dich entfernt sich wie ein Dienstmädchen); aus dem Russischen v. Birgit Veit. In: ders.: *An Urania*. München, Wien 1994, S. 125] Spürbar ist hier bittere Ironie, oder vielleicht auch einfach nur Bitterkeit, wie im ebenfalls 1985 entstandenen „In Italien“, wo es heißt:

*Doch die sind nicht mehr am Leben die mich mehr liebten
als sich selbst* [J. Brodsky: „In Italien“ (aus dem Russischen v. R. Dutli). In: *Brief in die Oase*, S. 169]

In beiden den Eltern gewidmeten Gedichten wendet sich der Erzähler direkt an Mutter oder Vater, per „Du“, während das „Ich“ nur am Rande erscheint. Subjekt der Gedichte sind Vater und Mutter, nicht der trauernde Sohn. Dadurch wirkt der Ton verhalten, beherrscht, kühl. Vielleicht ist das ein stilistischer Ausdruck der fehlenden Kontinuität, der unterbrochenen Generationenfolge: Die verstorbenen Eltern sind realer als das sich an sie erinnernde Kind. Dies ist eine untypische Konstruktion für eine Elegie, wo, wie Brodsky in seinem Essay „Die klagende Muse“ [J. Brodsky: „Die klagende Muse“ (aus dem Russischen v. Sylvia List). In: ders.: *Flucht aus Byzanz*. Frankfurt/Main 1991] beobachtet, normalerweise eher der Dichter selbst im Vordergrund steht. In seinen Prosawerken zeichnet Brodsky das Leben der Eltern fragmentarisch, wie am Rande nach; in den Gedichten hingegen stehen sie an erster Stelle. Charakteristisch für Brodsky ist die Umkehrung der Perspektive, die es ihm erlaubt, die Dinge in einem neuen, unerwarteten Licht zu sehen. Diese Umkehrung lässt die verlorenen Eltern wieder auferstehen, hält sie in Worten fest. Die Erinnerung an sie ist in der Dichtung verewigt, für Brodsky die höchste der Künste. [Siehe auch die Analyse zu dem Gedicht über Brodskys Mutter in Willem G. Weststeijn: „The Thought of You is Going Away...“ [Der Gedanke an dich entfernt sich...]. In: Lev Loseff, Valentina Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem* [Joseph Brodsky. Die Kunst eines Gedichtes]. New York 1999, S. 177–190]

In seinem Text „In eineinhalb Zimmern“ schreibt er, seine Eltern besäßen außer ihm keine objektive Existenz, nach ihrem Tod sei er zur Summe seiner Eltern geworden. Diese Gedichte sind somit eine Art „Dienst“, den er ihnen erweist. Und vielleicht hat er recht, wenn er sagt, die „Zurückhaltung“ seiner Eltern beim Thema ihrer Vorfahren sei zwar nicht dem Verlust der Erinnerung geschuldet, führe aber unzweifelhaft

zu einem solchen – was beim Versuch, seine Familiengeschichte zu rekonstruieren, ersichtlich wird.

Offen zutage tritt hier der Kontrast zu der Art, wie Miłosz in *West- und Östliches Gelände* und bei vielen anderen Gelegenheiten seine Ahnen beschreibt. Miłoszs Familienmitglieder, Verwandte und Verschwägte präsentieren sich uns vom Jahr 1580 an vor dem jeweiligen historischen Hintergrund, in schillernden Farben und chronologischer Reihenfolge. Miłosz sieht sich selbst innerhalb der Geschichte, die für ihn die Summe aller Menschenleben ist. Brodsky hingegen interessiert sich nicht für seine Vorfahren, er setzt die „Zurückhaltung“ seiner Eltern fort. Die Eltern selbst wiederum beschreibt er – auch im Gegensatz zu Miłosz – sehr genau; sie sind seine ganze Familie. Miłosz spricht mehr über seine entfernten als über die nächsten Verwandten.

Dieser Unterschied – Miłoszs tiefe Verwurzelung in der Familie, Brodskys flache Genealogie – ist keine Frage des Zufalls, sondern illustriert die geschichtlichen Prozesse, welche das Schicksal jedes der beiden Dichter bestimmten. Miłosz war stolz auf seine Vorfahren; dieser Stolz war ihm zusammen mit den ihm anvertrauten Erinnerungen weitervererbt worden. Sein unermüdliches Heraufbeschwören der Vergangenheit, der Menschen und Ereignisse, sein Wunsch, eine im Verschwinden begriffene Welt festzuhalten, rührten eben von dieser Kontinuität her, die in der Erinnerung enthalten war und in ihr weiterlebte. Dank seiner Vorfahren glaubte er an die Erinnerung, an ihre Macht, das Leben zurückzugeben. Brodsky dagegen war zum Vergessen verurteilt. Die Tradition seiner Vorfahren war nicht zu ihm vorgedrungen, funktionierte nur als etwas Fehlendes, als Spur, Leerstelle, Brandmal, Last. Dennoch sagte er sich nicht vom Judentum los und suchte Halt bei der russisch-orthodoxen Kirche wie viele andere russische Dichter jüdischer Abstammung; er identifizierte sich nicht mit der Religion, sondern mit der Kultur. Miłosz pflegte zu sagen, er schätze Brodsky dafür, dass er die unterbrochene Kontinuität der russischen Kultur wiederhergestellt habe. Diese Kontinuität suchte Brodsky nicht in seiner Familiengeschichte, sondern erkor die griechische und römische Kultur zur Tradition. Und als seine Vorgänger, die er am Anfang seiner Nobelpreisrede aufzählte, bezeichnete er Ossip Mandelstam, Marina Zwetajewa, Robert Frost, Anna Achmatowa und Wystan Hugh Auden. Sie bildeten seine selbst gewählte Familie, seine Wurzeln – die einzigen Vorfahren, an die zu erinnern es sich lohnte.

Kapitel 2

Dichtung, Jugend, Freundschaft

Joseph Brodskys Biographie wurde bereits zu seinen Lebzeiten zur Legende. Einer der wichtigsten Bestandteile dieser Legende waren die frühen Freundschaften des Dichters. Er, der im Leningrad der Nachkriegszeit aufwuchs, in den Straßen, auf denen einst Puschkin, Dostojewski und Mandelstam gewandelt waren, war sich früh der dichterischen Tradition dieser Stadt und der Verknüpfung von Dichtung und Freundschaft bewusst. Er wusste, dass die Werke der russischen Dichter der Romantik nicht nur die Frucht gemeinsamer Lektüre, geteilter Überzeugungen und Träume, sondern auch der miteinander verbrachten Zeit, der Kartenspiele, Theaterbesuche, Briefwechsel, Liebesaffären waren. [Siehe Brodskys Vorwort zur Gedichtsammlung *An Age Ago: A Selection of Nineteenth Century Russian Poetry* [Eine Ewigkeit entfernt: Eine Sammlung russischer Dichtung des neunzehnten Jahrhunderts]; zusammengestellt und übersetzt von Alan Myers. New York 1988] Gemeinsam verbrachte Zeit lässt eine Sprache der Freundschaft entstehen, eine sehr komplexe und fragile Sprache, die, wird sie nicht regelmäßig gesprochen, „schnell Rost ansetzt“, wie W.H. Auden es nennt. [Wystan Hugh Auden: „Thanksgiving for a Habitat“ [Danksagung für eine Heimstatt]. In: Edward Mendelson (Hrsg.): *Collected Poems* [Gesammelte Gedichte]. New York 1991, S. 707]

Seine Jugendfreundschaften waren der beständige Teil in Alexander Puschkins Leben; jedes Jahr feierten er und seine Freunde am 19. Oktober die Gründung ihrer Schule, des Lyzeums in Zarskoje Selo nahe Sankt Petersburg, und jedes Jahr bemühte sich Puschkin, ein Freundschaftsgedicht extra für diesen Tag zu

verfassen. Für ihn und seinen Freundeskreis gab es nichts Bedeutenderes als die Dichtung, was auch den spielerischen Wettbewerb mit einschloss. Diese Einstellung zur Dichtung griffen Brodsky und sein Leningrader Freundeskreis auf. Für seine Generation, sagte Brodsky in einem Gespräch mit Solomon Wolkow, sei das Wichtigste „all das [gewesen], was in dieser Stadt im ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts geschehen ist, als Puschkin, Krylow, Wzajemski und Delwig hier gelebt haben. Als Baratynski häufig hier war“. [Solomon Volkov: *Conversations with Joseph Brodsky. A Poet's Journey Through the Twentieth Century* [Gespräche mit Joseph Brodsky. Die Reise eines Dichters durch das zwanzigste Jahrhundert]. New York 1998, S. 273] Brodskys Freund und Dichterkollege Anatoli Najman fasste es so zusammen:

Puschkin hat den Ton festgelegt, in dem in Russland über Freundschaft gesprochen wird. [Anatoli Najman in einem Gespräch mit Irena Grudzińska-Gross, New York, 18. Oktober 1996]

In seinem Gespräch mit Wolkow über die Dichterfreundschaften seiner jungen Jahre sagte Brodsky:

Wir waren vier: Rejn, Najman, Bobyschew und ich. Achmatowa nannte uns den ‚Zauberchor‘.

Sie waren eine Gruppe, fuhr er fort, „die in vielerlei Hinsicht Puschkins Plejade ähnelte. Das heißt, es gab ungefähr die gleiche Anzahl an Figuren: einen ausgemachten Anführer, einen ausgemachten Nichtstuer, einen ausgemachten Spötter. Jeder von uns erfüllte eine bestimmte Rolle. Rejn war Puschkin. Delwig, denke ich, war wahrscheinlich Bobyschew. Najman mit seiner scharfen Zunge war Wzajemski. Und ich, der Melancholiker, habe sicher Baratynskis Rolle übernommen. Wie jedem derartigen Vergleich sollte man dem aber auch nicht zu viel Bedeutung beimessen.“

Diese spielerische Rekonstruktion der Geschichte verlieh dem Alltagsleben der jungen Leningrader Poeten literarischen Glanz und ihren Gedichten zusätzliche Bedeutung. Sie waren auf der Suche nach Vorbildern und schnitten ihr Leben ganz auf die Literatur zu. Das Alltägliche in das Künstlerische zu verkehren war bekanntermaßen das Bestreben der Romantik. Die jungen russischen Poeten der 1950er und 1960er Jahre waren demnach Romantiker mit Haut und Haar.

Die Romantik, besonders in ihrer späteren Inkarnation, entbehrte nicht einer gewissen Ironie: Der „Zauberchor“ scharte sich um Anna Achmatowa [die wiederum wie Puschkin, der Dichter der Romantik, auf das Lyzeum in Zarskoje Selo gegangen war und ihm eines ihrer ersten Gedichte gewidmet hatte; A.d.Ü.], und nach deren Tod wurden seine Mitglieder „Achmatowas Waisen“ genannt. Viele seiner Vorstellungen über das Wesen der Dichtung hatte Brodsky von Achmatowa übernommen oder teilte sie mit ihr. Sie festigte in dem damals noch jungen Dichter die Überzeugung, die lyrische Gabe lege dem, der sie besitze, besondere Verpflichtungen auf. Ein Gedicht müsse demnach so geschrieben sein, dass der Leser es im Gedächtnis behalten könne, da seine wirkliche Existenz nur dort liege. Das Gedächtnis – Mnemosyne – sei die Mutter aller Musen und damit die Grundlage der Poesie. Es sei der Reim, der ein Gedicht vor der Vergessenheit bewahre, und der Dichter „sitze an einer gemeinsamen Tafel“ mit seinen Vorgängern, denen er verpflichtet sei. Achmatowa und Brodsky waren der Überzeugung, dass Klang, Rhythmus und Reim in Gedichten ebenfalls den Sinn transportierten. Von Achmatowa erfuhr Brodsky, wie Ossip Mandelstam, der zwei Jahre vor Brodskys Geburt im Gulag umgekommen war, seine Gedichte vorgetragen hatte. In der Emigration behielt er seine eng mit den Auffassungen Achmatowas und Mandelstams verknüpften Überzeugungen bei, obwohl diese den Widerspruch der englischsprachigen Kritiker weckten. So wie Achmatowa und Mandelstam war auch Brodsky in seinen Einstellungen bedingungslos.

Achmatowas Großzügigkeit, Klugheit und Charakterstärke festigte die jungen Dichter in ihrer Freundschaft und ihrer Weltanschauung, denn Freundschaft braucht als äußeres Bindemittel einen bestimmten Menschen oder eine Idee. Rejn, Bobyschew und Najman waren älter als Brodsky; sie kannten sich noch aus Studienzeiten und galten, so Najman, bereits seit 1957 als feste Poetengruppe. Ein oder zwei Jahre später gesellte sich Brodsky als Vierter im Bunde zu ihnen, ganz wie d'Artagnan zu den drei Musketieren. „Joseph

kam dazu, als er achtzehn Jahre alt war; ich war zweiundzwanzig“, erinnerte sich Anatoli Najman in unserem Gespräch, „und ich kann nicht behaupten, dass ich Lust auf eine Freundschaft oder auch nur eine Bekanntschaft mit ihm gehabt hätte. Es gab um uns herum schon genug Dichter.“ Tatsächlich beheimateten Leningrad und Moskau zu der damaligen Zeit viele junge Poeten; die Dichtung war eine Art der Gegenkultur. Junge Menschen trafen sich in ihren privaten Wohnungen, schrieben und deklamierten Gedichte und sangen sie zur Gitarre. Sie wetteiferten, wer besser schreiben konnte, wer das bessere Gedächtnis hatte. Die meisten von ihnen studierten naturwissenschaftliche Fächer, um so dem ideologischen Zwang in den Geisteswissenschaften zu entkommen, und veröffentlichten ihre Gedichte nicht, obgleich einige als Dichter sogar sehr bekannt waren. In ihren Werken zogen sie alle sprachlichen Register von der höchsten Sprachebene bis hin zum Gefängnisjargon und kümmerten sich nicht um die Zensurvorgaben – wenn der Nonkonformismus ihrer Gedichte auch indirekt bleiben musste. Das bloße Schreiben, die künstlerische Tätigkeit waren Rebellion genug. So widersetzten sie sich gegen die „schmale Kost“, wie Brodsky später sagte, des offiziellen literarischen Lebens. In den Küchen und Wohnzimmern Leningrads, Moskaus und anderer sowjetischer Städte schufen die jungen Poeten sich ihre eigene *polis*.

Die dichterische Gegenkultur und der mit ihr verbundene Freundschaftskult waren Ausdruck des Widerstandes gegen die Kontrolle durch den allgegenwärtigen Staat. In der Sowjetunion war alles verstaatlicht worden, auch die zwischenmenschlichen Beziehungen. Die 1930er Jahre waren die Hochzeit des stalinistischen Terrors; die Freundschaften, über die ich hier schreibe, entstanden allerdings erst nach Stalins Tod. Die Einmischung in jedermanns Privatleben endete jedoch auch mit diesem nicht, sondern nahm nur etwas ab. Die Sowjetunion förderte die Freundschaft, eignete sich – ganz wie die Raupe, die jedes Blatt frisst, auf das sie sich setzt – alle Bereiche an, die ihren Bürgern lieb und teuer waren. Diese Freundschaft sollte eine Freundschaft der Gruppen sein, eine staatsbildende, verfälschte Version der Freundschaftsbeziehungen Puschkins. In der offiziellen Literaturgeschichte galten die Freundschaften des Kreises um Puschkin als antiz zaristisch, gegenwärtige Freundschaften dagegen als schützens- und fördernd. Die poststalinistische Generation reagierte mit vorsichtiger Unterwanderung; ihre Antwort auf die Verstaatlichung war eine „Privatisierung“ ihres eigenen Lebens – daher die Bedeutung der literarischen Diskussionen am Küchentisch, das Auswendiglernen von Gedichten, die Verehrung für verfemte Poeten. All das diente der Verteidigung und dem Wiederaufleben einer Kultur, die den schlimmsten Terror erlebt hatte, und war gleichzeitig die Schaffung einer neuen, dezidiert nicht-staatlichen Kultur.

Der sowjetische Staat versuchte, Freundschaft, Dichtung, Sprache zu beherrschen, doch keiner dieser Bereiche lässt sich leicht verstaatlichen. Die Sowjetmacht nutzte die Sprache, um sich die Gesellschaft unterzuordnen und ihr Imperium zusammenzuschweißen; in der Staatssprache lag eine unverhüllte Brutalität. Ihre Funktion war nicht, zu informieren, zu argumentieren oder auch zu zensieren, sondern jegliche vertrauten Beziehungen und bürgerliche Solidarität zu untergraben. Die angeeigneten Begriffe funktionierten innerhalb einer sinnentleerten Sprache im Dienste der Bürokratie. [Siehe hierzu auch: Jan T. Grass: *Und wehe, du hoffst...: nach dem Hitler-Stalin-Pakt; 1939–1941*. Freiburg/Breisgau 1988] Ausschlaggebendste Beispiele einer solchen verstaatlichten Sprache waren Parolen wie „Stalin – Vater der Nationen“, die weder die Realität spiegelten, noch Zukunftzenarien malten, sondern einfach eine vage Drohung darstellten: es galt zuzustimmen, andernfalls hatte der Betreffende mit unangenehmen Konsequenzen zu rechnen. Die Reaktion auf solche Schlagwörter war die dichterische Kreativität, die sich die Sprache zurückeroberte, sie sich wieder zu eigen machte. Der Einzelne forderte den Staat auf einem Gebiet heraus, wo dies theoretisch erlaubt war: in Sprache und Literatur, welche beide geförderte Bereiche waren. Der Dichter (oder der Leser von Gedichten) machte die Sprache zu einer Privatsache und das wirkte sich auf die Gesellschaft aus: Die Dichtkunst unterminierte die staatliche Sprache, das „Neusprechen“; das Rezitieren von Gedichten war ein Akt zivilen Ungehorsams. Es schweißte die Gruppe fester zusammen, schuf eine Gemeinschaft, war die Grundlage für Freundschaften.

So wie sein ganzes gesellschaftliches Umfeld verwahrte Joseph Brodsky seine Gedichte und die Gedichte der anderen in seinem Gedächtnis. Die Häufigkeit, mit der er sie deklamierte, hatte etwas Besessenes an sich, wie seine Bekannten sich leicht spöttisch erinnerten. Brodskys eigenen Werke wurden schnell bekannt – mit einer Melodie unterlegt, wurden sie zu Hause gesungen –, doch unter den Dichterkollegen (Najman, Tomas Venclova, Losew) erfreuten sie sich keiner großen Anerkennung. Auch Brodsky selbst war mit ihnen unzufrieden; er las sie, sagte Najman in unserem Gespräch, „als bisse er in einen sauren Apfel – ihm gefielen die Worte nicht, doch er konnte keine besseren finden“. Diese frühen Gedichte nannte er später seinen „Kindergarten“ und wollte sie weder ins Englische übersetzen noch drucken lassen. Das Ende des literarischen „Kindgartens“, schrieb er in einem Brief an Zofia Kapuścińska, sei 1963 mit dem Gedicht „Große Elegie an John Donne“ eingetreten. Er rief damals Najman an, mit dem er sich fast täglich traf. Der war jedoch nicht zu Hause, sondern stand auf dem Bahnhof Schlange für eine Fahrkarte. Brodsky rannte in den Bahnhof und „schrie und sang“ – sehr zum Erstaunen der anderen Wartenden – Najman das soeben fertiggestellte Gedicht vor. Er schrieb später niemals wieder ein derartiges Gedicht, doch die „Elegie“ stellte einen Wendepunkt dar, den Moment, in dem Brodsky seine eigene dichterische Stimme fand. [Siehe Anatoli Najman: *Erzählungen über Anna Achmatowa*. Aus dem Russischen v. Irina Reetz. Frankfurt/Main 1992, S. 98]

Diese Stimme, wenn auch vollkommen apolitisch, hatte einen anderen Klang als die offizielle Sprache und ließ ihren Besitzer sofort als „antisozialistisch“ erkennbar werden. Selbst vor der „Großen Elegie“ hatte Brodsky nicht in die strengen Regeln unterworfenen Gesellschaft gepasst: Er hatte mit fünfzehn die Schule verlassen und nicht studiert, gehörte keiner Organisation an, stand in keinem festen Arbeitsverhältnis. Er las viel und mit Hingabe, übersetzte und verfasste Lyrik. Bald wurde er vom Staat observiert und von der Presse attackiert und avancierte so vom jungen, unerfahrenen Neuzugang zum „Aushängeschild“ der Gruppe. Möglicherweise waren es seine Festnahme, die „Beobachtung“ in einer psychiatrischen Klinik und der Prozess, die ihn auch außerhalb des „Imperiums“ so bekannt machten. Der Ort Norenskaja, an den er verbannt wurde, war noch abgelegener als Michailowskoje, von wo aus der exilierte Puschkin seine Gedichte über Freundschaft schickte. Anna Achmatowa kommentierte diese Ereignisse um Brodsky mit der berühmt gewordenen Bemerkung:

Was für eine Biographie bereitet man unserem Rotschopf! Als hätte er eigens jemanden damit beauftragt.
[Ebd., S. 23]

Der Prozess gegen Brodsky war im Grunde ein Angriff auf die gesamte Leningrader Dichtergemeinschaft und bewog zahlreiche Persönlichkeiten, unter anderem Achmatowa und Dmitri Schostakowitsch, sich hinter den vierundzwanzigjährigen Dichter zu stellen. Sogar Jean-Paul Sartre wandte sich mit der Bitte um Brodskys Freilassung an die sowjetischen Behörden. Der Prozess war, selbst für sowjetische Verhältnisse, eine Demonstration grenzenloser Willkür. Die Stupidität des Gerichtsvorsitzenden und des Verfahrens an sich machten es Brodsky unmöglich, sich in die Rolle eines Opfers hineinzufinden. Im Übrigen interessierte ihn das Ganze zu der damaligen Zeit wenig, durchlebte er doch gerade ein Liebesdrama: Kurz vor seiner Festnahme hatte seine Geliebte Marina Basmanowa eine Affäre mit Brodskys Dichterfreund „Delwig“ Bobyschew begonnen. Die Beziehung der beiden hielt aber nicht lange, und Basmanowa folgte Brodsky nach Norenskaja, wo ihn, trotz der außerordentlich beschwerlichen und politisch nicht ganz gefahrlosen Reise, auch Najman, Rejn und weitere Freunde besuchten. Dennoch war dies der Anfang vom Ende des „Zauberchores“, „Iossif begann sich bereits damals in Brodsky zu verwandeln, in eine andere Figur“, sagte Najman in unserem Gespräch. Die ungetrübte Zeit der „Plejade“ hatte fast fünf Jahre gedauert. In der Geschichte der literarischen Freundschaften wird sie für immer bestehen bleiben.

Doch die „Plejade“ zerbrach auch an den Liebesirrunen und -wirrunen ihrer Mitglieder: Najmans erste Frau heiratete Tomas Venclova, Najman nahm Rejns erste Frau zur Gemahlin. 1967 schenkte Marina Basmanowa Brodskys Sohn Andrei das Leben, doch das Paar blieb nicht zusammen. Tatsächlich ging

Brodsky niemals ganz in einer Gruppe auf und auch Achmatowas übrige „Waisen“ waren Individualisten, zusammengeschweißt nur durch ihre Jugend, die literarische Tradition, den allgegenwärtigen sowjetischen Staat – und natürlich durch den Glücksfall, dass Anna Achmatowa sämtliche Kriege, Säuberungsaktionen, Revolutionen überlebte. Dennoch löste sich der „Zauberchor“ bereits kurz vor Achmatowas Tod im Jahr 1966 auf. Ein letztes Mal war die Poetengruppe bei ihrem Begräbnis vereint – ein Moment, festgehalten auf einer dramatischen Fotografie. Unten in der Mitte sind der offene Sarg und das Gesicht der toten Dichterin zu sehen, links beugt sich Najman über sie, an ihrer rechten Seite hat Brodsky in einer Geste der Verzweiflung die Hand vor den Mund geschlagen, hinter ihm steht der bedrückte Rejn, dahinter Najmans damalige Ehefrau Era Korobowa und ein bleicher Bobyschew. Alle umringen den Sarg und blicken auf Achmatowa. Es war ihr letztes gemeinsames Zusammentreffen. [Siehe Dmitrij Bobyszew: „Achmatowskie sieroty“ [Achmatowas Waisen]. In: *Zeszyty Literackie* [Literarische Hefte] 30, 1990, S. 114–119]

Als Brodsky sich im Exil befand, gehörten seine Jugendfreundschaften bereits der Vergangenheit an. Er verfasste ein ironisches Gedicht nach Puschkinscher Manier, in dem er sich von seinen Freunden verabschiedete. Zugleich ist dieses Gedicht jedoch ein Gedicht über das Altern – über die Angst vor dem Herannahen des Todes, der Einsamkeit. Die Freundschaft geht hier ganz eindeutig Hand in Hand mit nationaler Zugehörigkeit, mit Solidarität, Zusammengehörigkeit gemeinsamer Sprache. In Anlehnung an die Ansprache des Fürsten Igor an eine Kriegerin im mittelalterlichen *Igorlied* heißt es bei Brodsky:

*Hört, ihr Mannen, famosen Feinde und grandiosen
Freunde, was ich schuf tat ich bestimmt nicht bloß um
des Ruhmes willen in der Epoche des Kinos und Radios,
sondern für die Mutter-Sprache, der Sprachkunst wegen.
Für eine bestimmte sorgende Priesterschaft
(zum Doktor: soll ihn selbstheilen seine Wissenschaft)
und weil ich beim Vaterland den Kelch verschlissen hab
steh ich heute in einer unbekannten Gegend.* [J. Brodsky: „Das Jahr 1972“ (aus dem Russischen v. R. Dutli). In: *Brief in die Oase*, S. 74]

Nur wenige Freundschaften begleiteten Brodsky bis über die Trennlinie zwischen Heimatland und dieser unbekannten Gegend hinaus. Eine davon war die poetische Verbindung mit dem litauischen Dichter Tomas Venclova. Nach seiner Ausreise in den Westen versuchte Brodsky, Venclova, der sich zu der Zeit als Mitbegründer einer Menschenrechtsorganisation in Gefahr befand, zu helfen, und nannte ihn 1976 in einem offenen Brief „den besten Dichter des Imperiums, dessen kleiner Teil Litauen ist“. [J. Brodsky: „Fate of a Poet“ [Schicksal eines Dichters]. In: *The New York Review of Books* [Das New Yorker Buchmagazin], 1. April 1976] Auch Czesław Miłosz setzte sich für Venclova ein. In seinem zweiten noch erhaltenen Brief an Brodsky vom 4. Februar 1974 schrieb er:

Ich habe ein Gedicht von Venclova übersetzt und in der Kultura veröffentlicht. Er hat es gesehen und mir einige Freundschafts- und Dankesworte zukommen lassen. Du siehst hier also die Ergebnisse unseres Gespräches in Berkeley.

Drei Jahre später sahen sich die Sowjetbehörden gezwungen, Venclovas Ausreise aus der Sowjetunion zu bewilligen.

Ohne die Hilfe von Miłosz und Brodsky wäre ich sicherlich umgekommen. Dank ihrer Bemühungen wurde mein Fall zu einer Cause célèbre und ich konnte das Land verlassen. Ich sitze nicht im Gefängnis wie mein Freund Petkus, wie Orlow oder Scharanski“, sagte Venclova in unserem Gespräch. [Jan T. Gross und Irena Grudzińska-Gross: „Z Tomaszem Venclovą rozmawiają Jan T. Gross i Irena Grudzińska-Gross“ [Ein Gespräch

mit Tomas Venclova]. In: *Aneks* [Anhang] 28, 1982, S. 151]

Doch damit endete die dichterische Solidarität nicht: Miłosz und Brodsky übersetzten Venclovas Gedichte, halfen ihm, eine Arbeit zu finden. Miłosz war sehr stolz auf diese Dreierfreundschaft und sagte, ihr Triumvirat habe mehr für die polnisch-russisch-litauischen Beziehungen getan als alle Politiker zusammen. Die Beziehung zwischen Venclova und Brodsky war eine wechselseitige: Brodsky widmete Venclova zwei Poeme mit musikalischem Titel, das „Litauische Divertimento“ und das „Litauische Notturmo“, und auch Venclovas Werk stand in ständigem Dialog mit dem, was der russische Dichter schrieb. Besonders Brodskys „Notturmo“ ist ein Freundschaftswerk; das „Du“ verwandelt sich hier in ein „Wir“, die „Brüder“ werden zu einer Einheit:

Tomas, wir sehen uns ähnlich,

sind im Grunde derselbe:

du, der von innen das Fenster beräuchert, und ich, den es trennt,

beide ein Amalgam,

sind wir spiegelbildlicher Grund eines einzigen Sees, der nicht glänzt. [J. Brodsky: „Litauisches Notturmo“ (aus d. Russischen v. B. Veit). In: *An Urania*, S. 53]

Die Freunde verbindet nicht nur „die Feder“, sondern auch die Muse. Venclova interpretiert das Motiv aus dem „Notturmo“ als Fortführung des traditionellen literarischen Topos der Begegnung zweier Dichter: Seiner Ansicht nach entwickelt Brodsky hier ein vor allem aus Puschkins „Kischinjow-Gedichten“ [Chişinău, die Hauptstadt der heutigen Republik Moldau; A.d.Ü.] bekanntes Thema weiter, die von Ovid und dem Imperium handeln. [Siehe T. Venclova: „Lithuanian Nocturne“ [Litauisches Notturmo]. In L. Loseff, V. Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 107–149] Das Gedicht enthält die wichtigsten Motive von Brodskys Poetik – Verbannung und Einsamkeit, das Bündnis zweier Dichter, die Bedrohung durch das Imperium. Doch bei aller – für Brodsky so typischen – Ironie und Rauheit ist das „Litauische Notturmo“ doch auch ein sehr lyrisches Werk, ein Lobgesang an die Freundschaft und die Treue. Diese Fähigkeit zur treuen Freundschaft hebt Venclova in seinem Nachruf auf Brodsky nach dessen frühem Tod besonders hervor. [T. Venclova: „Divertimento litewskie‘ Josifa Brodskiego“ [Joseph Brodskys ‚Litauisches Divertimento‘]. In: ders.: *Niezniszczalny rytm: Eseje o literaturze* [Ein unverwüstlicher Rhythmus: Essays über die Literatur]. Sejny 2002, S. 189–209]

Diese Treue galt allerdings nicht für alle freundschaftlichen Verbindungen aus Brodskys Jugendzeit. Liest man die Erinnerungen des Dichters an seine Leningrader Freunde oder auch die Vorworte und Artikel, die er diesen widmete, kann man sich nur schwer des Eindruckes erwehren, dass ihn diese alten Verbindungen eher belasteten. In der Freundschaft ist es zwar wichtig, einander bei Misserfolgen oder in schweren Zeiten beizustehen, jedoch ebenso, mit dem anderen Schritt halten oder sich zumindest an dessen Erfolgen freuen zu können. Für viele seiner alten Bekannten blieb Brodsky Teil einer Wirklichkeit, von der er sich längst verabschiedet hatte. Sie empfanden sein Schaffen aus der Zeit der Emigration als viel schlechter im Vergleich zu seinen früheren Werken, verstanden seine neuen literarischen Entscheidungen nicht, bedauerten, dass er der russischen Sprache nicht treu blieb, sondern seine Essays und sogar Gedichte auf Englisch schrieb. Dabei sprach er selbst mit seiner Tochter Englisch! Seinen Bestrebungen, neuen Freundschaften, seiner religiösen Einstellung konnten sie nichts abgewinnen. Brodsky entwickelte sich weder in die gleiche Richtung wie die Schriftstellerkollegen, die in Russland geblieben, noch wie die, die ebenfalls emigriert waren. Er ging seinen eigenen Weg. Mit den alten Freunden brach er zwar nicht, setzte sich jedoch häufig gegen die Vereinnahmung durch sie zur Wehr, wofür er sich im Anschluss zu entschuldigen pflegte. Häufig hielt er sich im russischen New York auf, mochte besonders das Restaurant *Russian Samovar* an der Ecke Fifty-second Street und Eighth Avenue, das sein Leningrader Freund Roman Kaplan mit kleiner finanzieller Unterstützung durch Brodsky selbst eröffnet hatte. Oft traf der Dichter sich hier mit Freunden, aß Hering in Tomatensauce,

trank Wodka und sang zu Klavierbegleitung. Sein musikalisches Repertoire entstammte dem Russland der 1960er Jahre und bestand in unverhohlenen sentimental-sowjetischen Liedern. Auch ein polnisches patriotisches Lied gehörte dazu, die Ballade „Czerwone maki na Monte Cassino“ [Roter Mohn auf dem Monte Cassino], die in der Sowjetunion in Brodskys Jugendjahren dank Andrzej Wajdas Film *Asche und Diamant* sehr populär war. Anatoli Najman schrieb ein Buch über das Restaurant; ein großer Teil darin ist Brodsky gewidmet. [A. Najman: *Roman s Samowarom* [Roman mit dem Samowar]. New York 2006]

Trotz seines labilen Gesundheitszustandes half der Dichter seinen Landsleuten, wo er nur konnte. Unermüdlich verfasste er Rezensionen, Empfehlungsschreiben und Vorworte zu Büchern, organisierte Lesungen und Treffen mit Verlegern. Beeindruckend sind die dicken Ordner voller Briefe, Appelle, Petitionen, Artikel in seinem Archiv – die Dokumentation seines Einsatzes für Menschen, die in der Sowjetunion inhaftiert waren oder denen die Ausreise verweigert wurde. Trotzdem erfüllte dies die Erwartungen seines Umfeldes nicht – die unermesslichen Erwartungen, die weniger erfolgreiche oder soeben erst eingetroffene Emigranten an ihre erfolgreicherer Landsleute haben. Die Vorwürfe verhielten sich proportional zu den Vorstellungen über die Reichweite seines Einflusses. Als Brodsky eine negative Rezension über ein von Wassili Aksjonow bei seinem Verleger eingereichtes Romanmanuskript schrieb, rief das einen kleinen Skandal hervor. Für die russische Emigration war die Loyalität einem Mitemigranten gegenüber ein höheres Gut als das freie literarische Urteil. Ein anderer Schriftsteller und Leningrader Bekannter, Sergej Dowlatow, dem Brodsky half, in den USA seine ausgezeichneten Erzählungen und Romane auf Englisch herauszubringen, soll später angeblich gesagt haben:

Jossif hilft einem, aber er putzt einen dabei gern ein bisschen herunter.

Miłosz kam häufig auf Brodskys frühe Freundschaften zu sprechen, da sie seine eigenen Jugenderinnerungen und Überzeugungen reflektierten. In den Jahren 1931–1934 gehörte Miłosz der Wilnaer Dichtergruppe *Żagary* an und veröffentlichte seine Werke in der gleichnamigen Literaturzeitschrift. Außer Miłosz gehörten zu der Gruppe der Publizist Henryk Dembiński, der Literaturkritiker Stefan Jędrychowski, die Dichter Teodor Bujnicki und Jerzy Zagórski, der Theaterkritiker Tadeusz Byrski und der Schriftsteller und Publizist Jerzy Putrament, die er später in seinen Reflexionen über die Vergangenheit und das Wesen der Erinnerung noch viele Male erwähnen sollte. Als ich Miłosz zu dem Gegensatz zwischen seinem Individualismus und der Zugehörigkeit zu freundschaftlich verbundenen Gruppen befragte, antwortete er (wobei er sich auf die Leningrader „Plejade“ bezog):

Ja, Freundschaften besaßen großen Wert, junge Poeten brauchen die Freundschaft mit anderen Dichtern. Sie sind sich ihrer selbst noch nicht sicher, lesen sich ihre Gedichte gegenseitig vor. Ein klassisches Beispiel ist die Bruderschaft der Petersburger Poeten, der ‚Engelschor‘ um Anna Achmatowa, zu dem Joseph Brodsky gehörte. Josephs ganze Petersburger Geschichte ist die Geschichte eben dieser so notwendigen freundschaftlichen Verbindungen. Genau so war es bei mir mit der Gruppe Żagary und während meiner Jugendzeit in Wilna. Dem liegt eine gewisse Regelmäßigkeit zugrunde. [Siehe Cz. Miłosz: „Czy poeci mogą się lubić?“]

Die Mitglieder von *Żagary* standen einander nicht so nahe wie die des „Zauber-“, oder, wie Miłosz sagte, „Engelschores“, und *Żagary* war nicht die einzige Gruppe, zu der Miłosz gehörte. Seine Mitgliedschaft in verschiedenen Zusammenschlüssen war formalisierter und in sich unterschiedlicher als Brodskys. Als Student gehörte Miłosz mindestens drei verschiedenen Organisationen an: dem *Klub Włóczęgów Wilenskich* [Klub der Wilnaer Vagabunden], dem *Koło Polonistów* [Studentenkreis der Polnischen Philologie] und dem *Klub Intelktualistów* [Intellektuellenklub]. Noch vor dem Studium trat er im Schuljahr 1928/29 der „geheimen“ Organisation *Pet* bei, die für ihn „Freundschaft, Diskussionen, Bücher, Verbrüderung“ bedeutete. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am: Selected Essays* [Don angefangen, wo ich bin. Ausgewählte Essays]. Hrsg. und

mit einem Vorwort v. Bogdana Carpenter und Madeline G. Levine. New York 2001, S. 159] Anders als die Leningrader Gruppe scharten Miłosz und seine Freunde sich nicht um die Figur eines „Meisters“, aber auch sie lasen gemeinsam Lyrik und Prosa und trugen sich gegenseitig das Selbstverfasste vor. Da sie in einer – wenn auch nicht vollkommenen – Demokratie lebten, waren sie nicht gezwungen, die Werke rein in ihrem Gedächtnis aufzubewahren. „Ich wartete immer, bis Dorek Bujnicki [Teodor Bujnicki, der im Sekretariat des Osteuropa-Institutes arbeitete] seine Sprechstunde beendet hatte, und dann zeigten wir uns gegenseitig unsere Gedichte und dachten uns literarische Späße aus.“ Diese „Späße“ waren höchstwahrscheinlich ihre gemeinsam verfassten und in der Zeitschrift *Żagary* unter dem Pseudonym Aron Pirmas veröffentlichten Verse. Aber auch wenn in vielen dieser Gedichte eine katastrophistische Stimmung herrschte, konnten die jungen Dichter doch nicht vorhersehen, welch „teuflische Fallen“ die Geschichte noch für sie bereithalten sollte.

[Ebd., S. 37, 34]

Die Leningrader literarischen Freundschaften stellten in zweierlei Hinsicht eine Grenzüberschreitung dar: Sie knüpften an die vorrevolutionäre kulturelle Tradition an und sie schufen Raum für eigenständige, nicht kontrollierbare Zusammenschlüsse von jungen Menschen. Verglichen mit Leningrad war das Wilna der 1930er Jahre eine Stadt der Freiheit. Miłoszs Erinnerungsschriften zeigen, dass die Atmosphäre seiner Jugend weniger emotional aufgeladen war als die Atmosphäre im Nachkriegsleningrad. Doch die Gruppen, zu denen Miłosz gehörte, führten die Tradition der geheimen, illegalen Freimaurer- oder Unabhängigkeitsorganisationen weiter, die es in der Stadt gegeben hatte, bevor Polen (zum neuen Polen zählte auch Wilna) 1918 seine Unabhängigkeit wiedererlangte. Über die *Pet*-Gruppe schrieb Miłosz:

„Loge‘ wäre eine Übertreibung, aber für mich sind diese Gruppe oder der Vagabunden-Klub, dem ich kurz danach beitrug, typische Kreationen Wilnas, der Stadt des Freimaurertums. Genau wie in der Glanzzeit der Wilnaer Universität vor 1830, als viele berühmte Köpfe der Stadt Freimaurerlogen angehörten – was ein offenes Geheimnis war, auch wenn ich selbst erst viele Jahre später herausfand, wie zahlreich die Freimaurer unter uns vertreten waren.“ [Ebd., S. 42]

Freundschaft ist eines der Güter des Freimaurertums und vereint, wie eine Ehe, ein inneres harmonisches Verhältnis mit sozialen Verpflichtungen. Freunde sind durch gemeinsame Ideale, die Teilnahme am und die Verantwortung für das gemeinschaftliche Leben aneinander gebunden; es eint sie ein äußerlicher Wert – sei es Gott, das Vaterland, die Ehre oder die Kunst. Den gesellschaftlichen, institutionellen Charakter von Freundschaft beschrieb bereits Aristoteles, ebenso wie Platon, Cicero und Montaigne, und er wurde im Rahmen der Klassischen Philologien an den meisten Schulen Europas gelehrt. In Aufklärung und Romantik wandelte sich die Idee der Freundschaft zwischen zwei „Brüdern“ zu der eines Gruppenbündnisses ähnlich denkender junger Menschen, verbunden durch die Liebe zu Wahrheit, Dichtung oder Vaterland. Die Freimaurerlogen, geheimen Schülerzirkel und Studentenvereinigungen prägten den polnischen romantischen Dichter Adam Mickiewicz und seine Zeitgenossen. Damals war Wilna eine polnischsprachige Stadt in den Grenzen des Russischen Kaiserreiches. Hundert Jahre später, im soeben unabhängig gewordenen Polen, bewahrte die Stadt ihre Erinnerung. Czesław Miłoszs Gruppen und Kreise setzten die Bündnistradition fort, die nicht einmal nach dem Zweiten Weltkrieg ausstarb, als das polnische Wilno zu Vilnius wurde, der Hauptstadt der Sowjetrepublik Litauen. Wie Tomas Venclova bewies, erhielten die jungen Menschen die Erinnerung an die konspirative Vergangenheit ihrer Stadt aufrecht, wenn sie auch – wie in der Zeit des Russischen Kaiserreiches – bei inoffiziellen Treffen oder Lesungen, wo diese Erinnerung zelebriert wurde, sehr vorsichtig sein mußten. Das neue „Imperium“ war diesbezüglich noch gnadenloser als das alte.

[„Imperium“ ist die russische Bezeichnung für das Russische Kaiserreich (*Rossiskaja Imperija*) und wurde von Brodskys Generation später auch in ironischer Weise für die Sowjetunion verwendet; A.d.Ü.]

Für Miłosz und Brodsky besaßen ihre Jugendfreundschaften einen ähnlichen Wert: Sie waren die einzige verlässliche gesellschaftliche Institution. Die Geschichte ihrer Heimatstädte war prädestiniert für die

Verknüpfung von dichterischer Kunst mit dem Gut der Freundschaft. Wie bereits beschrieben, schätzte auch Puschkin die Freundschaft hoch; dasselbe muss von Mickiewicz gesagt werden. [Alina Witkowska: *Mickiewicz: Słowo i czyn* [Mickiewicz: Wort und Tat]. Warschau 1975, s. d. Kap. „Filomata i Gustaw“ [Der Philomat und Gustaw]]
Miłosz und Brodsky galten ihre großen Vorgänger als Vorbild. „Alles Schöpferische entsteht aus der Begegnung zweier Seelen“ schrieb Miłosz in seinem Essay über Dorek Bujnicki, wo er seinen Wilnaer Freundschaften die Ehre zuteil werden lässt, seine Wege in Richtung Literatur gelenkt zu haben. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am*, S. 166]

Żagary und der „Zauberchor“ gehören zu derselben romantischen Edition, die in Warschau, Sankt Petersburg, Wilna und anderen Städten dieser Region lange Zeit hindurch bewahrt und immer wieder neu belebt wurde.

Ich habe bereits Miłoszs „erste Emigration“ erwähnt. Bei der er das damals polnische Wilna verließ und nach Warschau zog; die sich zuspitzende politische Atmosphäre zwang ihn damals, seinen Arbeitsort zu wechseln. Der Ausbruch des Krieges zwei Jahre später schnitt ihn von Wilna ab und verwandelte die Stadt in eine Erinnerung. Dieses „Abgeschnittensein“ beschreibt er 1965 in „Stadt ohne Namen“:

*Mir fehlt, dem einen von vielen,
Die in zwei Teile zerfielen,
In mir der Freund meiner Ziele.*

*Die Schneemonumente prangen,
Wer mag meinen Dank empfangen,*

Ich weiß nicht, wo ich gegangen. [Cz. Miłosz: „Stadt ohne Namen“ (aus dem Polnischen v. Karl Dedecius). In: ders.: *Czesław Miłosz: Gedichte. 1933–1981*. Frankfurt/Main 1982, S. 156–157 (das mehrteilige Gedicht liegt nicht zur Gänze in deutscher Übersetzung vor, weswegen ich eine gegenüber der poln. und engl. Buchausgabe teilweise abweichende Stelle zitiere; A.d.Ü.)]

Bis zu seinem Lebensende sollte Miłosz die Stadt seiner Jugendzeit in Gedichten und Essays erwähnen. In seinem achten Lebensjahrzehnt kommt er in *Mein ABC* gleich im ersten Eintrag auf sie zurück, wo es heißt:

Abramowicz, Ludwik. *Wilna war schon immer eine Stadt nahe dem Märchen* [Cz. Miłosz: *Abecadło Miłosza* [Miłoszs ABC]; dt. Übers. d. Textstelle v. mir. Die dt. Ausgabe in der Übersetzung v. Doreen Daume fasst *Abecadło Miłosza* und *Inne abecadło* [Ein anderes ABC] in einem Band mit dem Titel *Mein ABC* zusammen (München, Wien 2002). In diesem Band ist der Eintrag „Abramowicz“ ausgelassen; A.d.Ü.]

Die Märchenhaftigkeit Wilnas rührte eben von diesen geheimnisvollen Freundschaftsverbindungen, Gruppierungen, Freimaurerlogen her, worauf auch die weiteren Einträge verweisen, von denen viele Miłoszs Freunde und befreundete Vereinigungen betreffen. Symbolisch beziehen sich der erste und der letzte Eintrag auf Wilna; das Buch ist dieser Stadt somit von A–Z gewidmet. Und da es von Wilna und der Freundschaft handelt, zieht sich auch Teodor Bujnickis Geschichte wie ein roter Faden hindurch.

Bujnicki wird hier als „Dorek-Amorek“ vorgestellt [Dorek ist der Diminutiv von Teodor]. Einige Jahre älter als Miłosz, war Bujnicki ein verlässlicher und liebenswerter Kumpan; er galt als der vielversprechendste junge Wilnaer Poet und verfasste mit Erfolg satirische kabarettistische Gedichte. Sein Leben war jedoch weit entfernt von „literarischen Späßen“; die „Fallstricke“ der Geschichte brachten ihn schließlich tatsächlich zu Fall. Miłosz schrieb bereits 1954 über den Freund, vierzig Jahre vor der Entstehung des *ABC*. Der Essay „Teodor Bujnicki“ ist einer der vielen biographisch-autobiographischen Texte, in denen die Stadt Wilna die Stellung eines Protagonisten einnimmt. Czesław Miłosz war siebzehn Jahre alt, als er „mit Liebe und Hochachtung“ an den vierundzwanzigjährigen Teodor herantrat, dessen literarische Leistungen, Talent und liebenswerten Charakter er bewunderte. Miłosz vergaß nie, welch außergewöhnlicher Mensch Dorek war –

auch nicht, als dieser während der sowjetischen Besetzung Wilnas in den Jahren 1939–1941 prosowjetische Gedichte in der sowjetischen Zeitung *Prawda* [Wahrheit] veröffentlichte und drei Jahre später, bei der Rückkehr der Russen, dem *Związek Patriotów Polskich* [Bund polnischer Patrioten] beitrug. Wie bei allen von den Sowjets im besiegten Polen eingerichteten Organisationen hatte der Name nichts mit der Realität gemein: Der ZPP war weder ein Bund noch setzte er sich aus polnischen Patrioten zusammen, sondern war ein politisches Werkzeug Stalins. Im Jahr 1944 wurde der siebenunddreißigjährige Bujnicki unter, wie es in der Enzyklopädie des Wissenschaftsverlages PWN von 1995 heißt, „ungeklärten Umständen“ erschossen. Höchstwahrscheinlich hatte der polnische Untergrund, der sein unpatriotisches Verhalten missbilligte, ihn hinrichten lassen.

Miłosz ist tief bekümmert über den Tod des Freundes und versucht gleichzeitig eine Erklärung zu finden, weshalb Bujnicki sich auf die Seite der Besatzer stellte. Bujnicki besaß einen ausgeprägten Gemeinschaftssinn und war stets bereit, sich auf Mitmenschen und Umstände einzustellen. Er war zu wenig distanziert, zurückhaltend oder besonnen. Zudem hatte ihn dichterische Frustration dazu getrieben, nach neuen Impulsen zu suchen. Alle diese Eigenschaften wendet Miłosz zögernd hin und her, fragt sich, wie er selbst ein ähnliches Schicksal hatte vermeiden können. Das Mitgefühl mit dem toten Freund und ein Gefühl der Verantwortung überwiegen und führen seine Feder, als er schreibt:

Es liegt an mir, ihn vor der Vergessenheit zu bewahren. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am*, S. 182]

Der Tod tötet in zweifacher Weise: Er löscht den Verstorbenen auch aus dem Gedächtnis. Das Erinnern ist eine Freundespflicht; es ist die Aufgabe des länger Lebenden, das Andenken an den Verstorbenen zu wahren. So beschwört der sterbende Hamlet seinen Freund Horatio:

*Horatio, ich bin hin;
Du lebst: erkläre mich und meine Sache
Den Unbefriedigten.*

[...] *Welch ein verletzter Name, Freund,
Bleibt alles so verhüllt, wird nach mir leben!* [William Shakespeare: *Hamlet*. Aus dem Englischen v. August Wilhelm von Schlegel.]

Miłoszs spätere Schriften bedeuten zu einem großen Teil die Erfüllung dieser Freundespflicht.

Teodor Bujnickis Portrait ist nur eines der vielen Einzelteile eines autobiographischen Romans, den Miłosz nie in einem einzigen Band zusammenfasste. Frappierend ist bei diesem Fragment die Ähnlichkeit zu einer Reihe anderer Portraits, in denen Miłosz den ideologischen Werdegang seiner Freunde und Zeitgenossen beschreibt und analysiert. Das Buch *Verführtes Denken* von 1953 ist eine Sammlung solcher Portraits, deren persönliche Dimension häufig jedoch hinter dem politischen Aspekt in den Hintergrund tritt. Die portraitierten Charaktere sind konkrete und erkennbare Personen, deren geschichtliche und ideologische Wege und Irrwege nachvollzogen werden. Auch wenn das Buch eine harsche Kritik an den Betreffenden darstellt, ist es doch gleichzeitig ein Freundschaftsbeweis.

Sein Aufbau ist ungewöhnlich. Thema ist „die Geschichte der vergangenen Jahrzehnte in Mittel- und Osteuropa mit ihren unzähligen Situationen, angesichts derer jegliche Attribute und theoretischen Gesichtspunkte ihre Bedeutung verlieren“. Die Anfangskapitel stellen die Geschichte und das Wesen des Kommunismus vor, der Schlussteil ist eine Verteidigung der baltischen Völker. Herzstück des Buches aber sind die Fallstudien, welche die Lebensläufe von Personen schildern und analysieren, die der hegelianischen – das heißt: marxistischen – Versuchung erlagen. Die Identität vieler Schriftsteller verbirgt sich hinter griechischen Buchstaben, eine fünfte Figur trägt den Namen „Ketman“ – ein arabischer, bei Gobineau entlehnter Ausdruck. Diese Anonymisierung wohl bekannter und leicht erkennbarer Personen dient der

Verallgemeinerung ihrer Biographie, der Verwandlung in ein universelleres Gleichnis. Miłoszs Charakter und Überzeugungen sträubten sich allerdings gegen jedwede Verallgemeinerung: Viele Male betonte er, die Generalisierung sei der größte Feind des Menschen. Er stellt daher die Portraits der vier Männer in ihrer ganzen Komplexität und Zwiespaltenheit dar, gestattet keine unwiderrufliche Verdammung. Aus diesem Grund kritisierten moralistische Schriftsteller wie Gustaw Herling-Grudziński, der den Gulag überlebte und darüber eines seiner besten Bücher schrieb, [Gustaw Herling-Grudziński: *Welt ohne Erbarmen*. Aus dem Polnischen v. Hans Hauser. München 1953] Miłoszs *Verführtes Denken* scharf. Für sie war die „hegelianische Versuchung“ eine Selbstrechtfertigung der Schwachen und Ängstlichen und Miłoszs Buch nichts als eine selbsterteilte Absolution. Doch der polnische Dichter hatte ein ganz anderes Temperament und Talent. Er verspürte nicht nur Mitgefühl, sondern auch eine Gemeinsamkeit der Schuld; es interessierten ihn die Nuancen, nicht die Verurteilung. Er fürchtete die „Fallen der Geschichte“ und fragte sich immer wieder nach den Gründen, die ihm selbst halfen, diesen – zumindest teilweise – aus dem Weg zu gehen.

Dem polnischen Leser bereitete die Entschlüsselung der in *Verführtes Denken* hinter den Buchstaben Alpha bis Delta verborgenen Persönlichkeiten keinerlei Probleme. „Beta“ war Tadeusz Borowski, in Deutschland bekannt unter anderem durch seine unter dem Titel *Bei uns in Auschwitz* [Tadeusz Borowski: *Bei uns in Auschwitz*. Aus dem Polnischen v. Friedrich Griesse. Frankfurt/Main 2006] zusammengefassten Erzählungen. Als Miłosz Anfang der 1950er Jahre über Borowski schrieb, hatte dieser bereits Selbstmord begangen. „Gamma“ stand für den gescheiterten Schriftsteller Jerzy Putrament, der in seiner Jugend Mitglied von *Żagary* gewesen, später jedoch ein Partei-„Apparatschik“ geworden war. Der Dichter Konstanty Ildefons Gałczyński wird im Kapitel über „Delta“ beschrieben. Die wichtigste Figur aber ist „Alpha“, Jerzy Andrzejewski, besser bekannt als der Autor von *Asche und Diamant*, dem Roman, auf dem Andrzej Wajdas Film basiert. Miłosz kannte jeden von ihnen persönlich – sie alle waren Schriftsteller, „Handwerkskollegen“. Zu „Alpha“ jedoch hatte er eine besondere Beziehung.

Miłosz, seine Frau Janka und Andrzejewski hatten gemeinsam die Kriegsjahre durchlebt. Es verband sie eine enge Freundschaft, die jeden von ihnen vor der völligen Verzweiflung bewahrt haben muss. Gemeinsam unternahmen sie Reisen, hielten fest zusammen, tranken (in der Geschichte polnischer Männerfreundschaften ist zwangsläufig ein langes Kapitel dem Wodka gewidmet. Zudem war Wodka zur Zeit des Zweiten Weltkrieges sehr beliebt; er glättete wohl die Rauheit der Realität.) Miłosz und Andrzejewski lasen, schrieben und lachten gemeinsam, heckten Streiche aus und ersannen gewagte Provokationen. In den Briefen, die sie sich während und nach dem Zweiten Weltkrieg schrieben, und ihren Erinnerungen an diese Zeit erstaunt die unverhüllte Fröhlichkeit, die in solch trostlosen Zeiten doch unmöglich scheint. Ihre Freude speiste sich aus der Freundschaft an sich, aus der literarischen Zusammenarbeit und den gemeinsamen Provokationen der Besatzer, witzig und unnötig riskant – oder vielleicht zwangsläufig riskant, da dies eine Möglichkeit war, in der erniedrigenden Unterdrückung das Gesicht zu wahren.

Umso schwerer wog Miłoszs spätere Enttäuschung über den Freund. Die bittersten Worte in *Verführtes Denken* gelten „Alpha“:

Der Mann, den ich Alpha nenne, ist einer der bekanntesten Prosaisten östlich der Elbe. Er war mein guter Freund, es verbinden uns viele Erinnerungen an gemeinsam erlebte schwere Augenblicke. Ich kann mich der Rührung nicht erwehren, wenn ich sein Bild vor mir aufrufe. Ich frage mich sogar, ob ich gerade ihn einer Analyse unterziehen darf. Dennoch werde ich es tun, denn unsere Freundschaft würde mich auch nicht hindern, über seine Bücher Artikel zu publizieren, in denen ich mehr oder weniger dasselbe sagen würde. [Cz. Miłosz: *Verführtes Denken*. Aus dem Polnischen v. Alfred Loepfe. Frankfurt/Main 1974. S. 91]

Was Miłosz über seinen (ehemaligen) Freund zu sagen hatte, war sehr kritisch. Sowohl Miłosz als auch Andrzejewski sahen, dass das Nachkriegspolen eine Weiterentwicklung brauchte; Miłosz jedoch stellte sehr schnell fest, dass sein Platz sich außerhalb des Landes befand. Er trat dem polnischen diplomatischen Korps

bei, um sich im Ausland niederlassen zu können. Dieser Schritt wird manchmal als Zugeständnis an den Kommunismus gesehen, doch Miłosz erklärte niemals seine Loyalität zum neuen Regime, schrieb niemals etwas zur Unterstützung der Kommunisten. Ich wüsste keine einzige Tat von ihm, die aus heutiger Sicht verurteilenswert wäre. Und den diplomatischen Dienst verließ er recht schnell wieder. Andrzejewski hingegen wurde, wie viele Schriftsteller, von den neuen Machthabern umworben und konnte der Chance nicht widerstehen, eine moralische Autorität zu werden. Daraus ergab sich in der Nachkriegszeit die unterschiedliche Einstellung der beiden Freunde zum Kommunismus, eine Differenz, die, laut Miłosz, nicht so sehr den auseinandergehenden politischen Weltansichten wie charakterlichen Unterschieden zuzuschreiben war. Andrzejewski hatte eine Schwäche für moralische Extreme. Während des Krieges waren beide Schriftsteller, vor allem jedoch „Alpha“, in gefährliche Untergrundtätigkeiten verwickelt. Loyalität war in Kriegszeiten von großer Bedeutung, und Andrzejewski schrieb in seiner Prosa der damaligen Zeit viel über die Loyalität zwischen Freunden, die Loyalität zum eigenen Volk. Dass die polnische Regierung sich in den Westen ins Exil verlegte, betrachtete „Alpha“ als Verrat und Abkehr. Später dann hielt die Geschichte in Gestalt der Roten Armee in Polen Einzug und die alten Loyalitäten galten nichts mehr. Es lag nicht fern, wie Andrzejewski und viele andere zu glauben, die gesellschaftliche Revolution sei eine Wiedergutmachung für den Krieg, die Katastrophe des Krieges rechtfertige einen Neuanfang und radikale Veränderungen. „Alpha“ begrüßte diese Veränderungen ohne die Distanz, die Miłosz stets auszeichnete und ihn davor bewahrte, sich vollends vom Kommunismus absorbieren zu lassen. Hier trennten sich die Wege der Freunde.

Doch die Erinnerung an die Freundschaft und die Freundespflichten blieb. In einem Brief an Merton schrieb Miłosz, *Verführtes Denken* sei ein Ausbruch lange zurückgehaltenen Ärgers und ein kalter Racheakt zugleich – denn wie könne ein Volk mit diesen Erfahrungen sich gleich darauf den nächsten Leiden aussetzen?

Miłoszs Ärger richtete sich auch direkt gegen die Schriftstellerkollegen; er wollte die Wahrheit aussprechen, um sie zur Raison zu bringen und zu einer Meinungsänderung zu bewegen. Seine Freundschaft mit „Alpha“ in den Vorkriegsjahren beruhte auf gegenseitiger Loyalität und dem gemeinsamen Dienst an der Allgemeinheit; die höchste Stufe der Freundschaft in der aristotelischen Tradition jedoch basiert auf der Wahrheit. Sich kritisch der Wahrheit zu stellen erlaubt den Freunden, auf dem richtigen Weg und „ihrer selbst würdig“ [Nach einem Zitat von Robert Louis Stevenson in: Ronald A. Sharp: *Friendship and Literature: Spirit and Form* [Freundschaft und Literatur. Geist und Form]. Durham 1986, S. 35] zu bleiben. Die Wahrheit erwies sich schließlich fruchtbarer als die Loyalität oder wurde vielmehr zu einer Form der Loyalität.

Den Ärger, der Miłosz bewog, die Wahrheit auszusprechen, begleiteten Gefühle der Zuneigung. „In Wirklichkeit liebe ich die Menschen gegen die sich mein Zorn richtet, mehr als ich es zeige“, heißt es in dem Brief, und in einem anderen Schreiben an Merton:

Für ‚Alpha‘ war mein Kapitel über ihn ein Schlag und hat vielleicht zu seiner Meinungsänderung beigetragen. Er hat sich vollkommen verändert. Und er trägt es mir nicht nach.

Sechs Jahre später nahmen Miłosz und Andrzejewski den Faden ihrer Freundschaft wieder auf. Bald darauf wurde Andrzejewski zum Dissidenten, erklärte im Alleingang seinen Widerstand gegen den Einfall in die Tschechoslowakei 1968. Für Miłosz legte der Tod allein die Biographie eines Menschen endgültig fest, und selbst dann war sie für ihn noch nicht in Stein gemeißelt.

Ich fürchtete mich ein wenig, als ich beim International Miłosz Festival in Claremont [First International Miłosz Festival [Erstes Internationales Miłosz-Festival]. Claremont McKenna College, April 1998; A.d.Ü.] sein Buch *Verführtes Denken* ein Buch der Freundschaft nannte. Dabei sprach ich nicht so sehr über Miłoszs Privatleben wie über eine Solidarität zu den Schriftstellerkollegen und über Freundschaft als gesellschaftliche Institution. Nach meinem Vortrag sagte Miłosz zu mir:

Ich gebe Ihnen recht, diese Freundschaften waren sehr wichtig für mich.

Elżbieta Sawicka, damals Journalistin bei der Tageszeitung *Rzeczpospolita* [Die Republik], fragte ihn, was er von einer solchen Charakterisierung seines Buches halte und zitiert seine Antwort wie folgt:

Ich stimme dem zum Teil zu, obwohl von einer Freundschaft im wahrsten Sinne des Wortes nur bei Andrzejewski die Rede sein kann. Sicherlich jedoch bestand meine Studentenzeit in Wilna in dem ständigen Umgang mit Freunden. Das steckt tief in mir.

Weiter schreibt Sawicka:

Natürlich haben wir im polnischen Diskussionskreis über die Interpretation von Verführtes Denken als Freundschaftsbuch gesprochen und ich schließe mich Irena Grudzińska-Gross an, aber Adam Michnik war nicht einverstanden, vor allem wegen Jerzy Putrament: ‚Welche Freundschaft mit Putrament?‘ [Elżbieta Sawicka: „Ameryka poetów“ [Das Amerika der Dichter: Elżbieta Sawicka im Gespräch mit Czesław Miłosz]. In: „Plus-Minus“, 16./17. Mai 1998]

Seine Briefe an und von Putrament, die Miłosz einige Jahre später veröffentlichte, zeigen tatsächlich, dass den Dichter und den „Apparatschik“ keine Freundschaft verband, sondern eher eine Art Faszination, besonders vonseiten Putraments. Er bemühte sich nach allen Kräften, „diesen Geysir [von Miłoszs Talent] in sozialistische Bahnen zu lenken“, ermöglichte dem Dichter mehrere Auslandsreisen und griff ihn erst nach seiner „Entscheidung für die Freiheit“ in der Presse an. Miłosz behielt Putraments interessierte Förderung stets im Gedächtnis und schrieb in eher großzügiger Weise, ohne einen Funken Ironie oder Groll über diesen erfolglosen Schriftsteller.

Großzügigkeit ist eine der charakteristischen Eigenschaften von Freundschaft, und Miłosz kommt großzügig wieder und wieder auf seine verstorbenen Bekannten und Freunde zurück. Das ist nicht immer leicht, sind doch Erinnerungen manches Mal schwierig und nicht unbedingt erwünscht. „Meine lieben Schatten“, schreibt er über seine Frau Janka und Jerzy Andrzejewski, „ich kann euch nicht mehr zum Gespräch einladen, weil das ganze Leben schon hinter uns liegt – nur wir allein wissen, wie tragisch dieses war. Und unser Gespräch wäre wohl auch bald in ein dreistimmiges Lamento ausgeartet“. [Cz. Miłosz: *Mein ABC*, S. 32] Zu Bujnicki erklärt er:

Als ich das Kapitel über ihn beendet hatte, konnte ich seine Anwesenheit, die Bedeutungslosigkeit der inzwischen vergangenen Jahre beinahe körperlich spüren. Ich sah ihn vor mir und er schien etwas anmerken zu wollen. „Sag es.“ Aber was? „Sag, dass das nicht alles war.“ Ich verstand. [...] Wie konnte jemand auch nur für einen Moment glauben, mit Worten ließe sich ein Menschenleben erfassen, das doch etwas so Kostbares und Großes ist? Ungerechtigkeit wird geboren aus der Unzulänglichkeit der Wörter. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am*; S. 182]

Diese Unzulänglichkeit macht jedoch nicht den Akt der Erinnerung an sich unmöglich. Besonders wichtig ist dabei, dass das Erinnern keine einseitige Beziehung ist, sondern, wie im von Mickiewicz beschriebenen Ahnenritus, [Adam Mickiewicz: *Die Ahnenfeier*. Aus dem Polnischen v. Walter Schamschula. Köln 1991] ein wechselseitiges Verhältnis von Lebenden und Toten. „Da die Menschen, einer nach dem anderen, verschwinden“, schreibt Miłosz, „mehren sich auch die Fragen, ob und in welcher Form sie weiterexistieren. Hierbei nähert sich die Religion der Geschichte an – wobei letztere als Fortbestehen der Zivilisation verstanden werden will“. Die Geschichte einer Sprache beispielsweise ist eine Sphäre, in der wir denen begegnen, die vor uns lebten. Brodsky pflegte zu sagen, er schreibe für die „Schatten seiner poetischen Vorfahren“ und nicht für seine Nachfahren. Wenn Miłosz erklärt, es liege an ihm, ob seine verstorbenen Freunde – wie Teodor Bujnicki – den Menschen im Gedächtnis bleiben, ist dies kein Hochmut seinerseits. Alles, was die Verstorbenen tun können, ist „durch mich, den Rhythmus meines Blutes und der Feder in meiner Hand wieder für einen Moment unter den Lebenden weilen“. [Cz. Miłosz: *Mein ABC*, S. 163–164]

Kapitel 3

Freundschaft und das Landgut der Dichtkunst

Während Jugendfreundschaften aus dem gemeinsamen Prozess des „Lebenlernens“ erwachsen, werden freundschaftliche Verbindungen im Erwachsenenalter selektiver und bewusster geknüpft. Im Fall unserer beiden Dichter bestimmte der Zustand der Emigration die Art ihrer späteren Freundschaften. Aristoteles bezeichnet in seiner *Nikomachischen Ethik* Freundschaft als etwas Lebensnotwendiges – niemand würde ohne Freunde leben wollen, und besäße er auch alle anderen Güter der Welt. Die Leiden der Emigration rühren daher, dass der Emigrierte von Sprache, Orten, Familie und Freunden abgeschnitten ist. Miłosz pflegte zu sagen, ihn interessiere allein der Ruf, den er in seinem Heimatstädtchen genieße. Nur durch das Knüpfen neuer Freundschaftsbande lässt es sich in einem neuen Leben einrichten; Freundschaften bringen Normalität.

Miłoszs Emigration begann sehr dramatisch. Zur „Flucht“ entschloss er sich während eines kurzen Polenaufenthaltes, zu dem er von Paris aus aufgebrochen war, wo er im diplomatischen Dienst stand. In dem zusehends tiefer im Stalinismus versinkenden Polen fühlte er sich wie gefangen und es gelang ihm nur dank der Intervention der Ehefrau eines Außenministers, es wieder zu verlassen. Zurück in Frankreich gab er seinen diplomatischen Posten auf und versteckte sich in Maisons-Laffitte bei Paris, wo sich der Sitz der polnischen Emigrationszeitschrift *Kultura* befand. Am Anfang kannten nur wenige Menschen seinen Aufenthaltsort: Nelly Micińska, die sich in Miłoszs Sache mit Jerzy Giedroyc, dem Gründer und Chefredakteur der *Kultura*, in Verbindung setzte, die anderen Redaktionsmitarbeiter Henryk Giedroyc, Józef Czapski und Zygmunt und Zofia Hertz, bei denen Miłosz unterkam. Einen offiziellen Empfang gab es nicht, sondern, im Gegenteil, Monate der Isolation aus Angst vor einer Entführung durch sowjetische Agenten. Es war das Jahr 1951, es herrschte der Stalinismus und der Kalte Krieg. Weit entfernt von Polen, seiner schwangeren Frau und seinem kleinen Sohn, die sich vorübergehend in den USA aufhielten, fühlte Miłosz sich einsam und verlassen. Er stürzte sich in seine Arbeit, verfasste erst einige politische Texte, darunter das Manifest „Nie“ [Nein], [Cz. Miłosz: „Nie“ [Nein]. In: *Kultura* 1951, S. 3–13] dann den politischen Traktat *Verführtes Denken*, den politischen Roman *Das Gesicht der Zeit* [Cz. Miłosz: *Das Gesicht der Zeit*. Aus dem Polnischen v. A. Loepfe. Stuttgart 1953] und den Kindheitsroman *Das Tal der Issa*. [Cz. Miłosz: *Das Tal der Issa*. Aus dem Polnischen v. M. Reifenberg. Frankfurt/Main 2002] Dieses letzte Buch bildet die Grundlage für viele seiner späteren Prosawerke. Es ist eine Archäologie seiner Kindheit, eine Reise tief in die Erinnerung. Miłoszs Kontakte zur *Kultura* entsprangen nicht dem Zufall, sondern waren von Giedroyc selbst ein Jahr vor Miłoszs Ausreise aus Polen in die Wege geleitet worden. Giedroyc bat damals seinen Mitarbeiter, den bekannten, ebenfalls in Maisons-Laffitte wohnenden Maler Józef Czapski, bei einer Reise nach New York den im dortigen polnischen Konsulat beschäftigten Miłosz aufzusuchen und ihm mitzuteilen, dass die *Kultura* ihm im Falle seines Bruches mit der kommunistischen Regierung Zuflucht bieten würde. Bei den heutigen Diskussionen über Miłoszs Verhältnis zum kommunistischen Regime ist es wichtig zu sehen, dass ein solch hervorragender Kenner der polnischen Politik wie Jerzy Giedroyc nie einen Zweifel über die unabhängigen politischen Ansichten des Dichters hegte. Als Miłosz sich entschied im Westen zu bleiben, stellten Giedroyc und Czapski bei den französischen Behörden Asylantrag für ihn. Miłoszs stärkste emotionale Stütze in der ersten, so trostlosen Zeit der Emigration war jedoch Zygmunt Hertz. In einer Gedenkschrift nach dessen Tod schrieb Miłosz, Hertz habe in der Anfangszeit aufopferungsvoll für ihn gesorgt, während er selbst zu beschäftigt mit seinen eigenen Sorgen gewesen sei, um diese Freundschaftsdienste würdigen zu können. Er habe damals Hertz nicht direkt als Freund betrachtet; die Freundschaft zwischen ihnen sei „fast automatisch“ zustande gekommen, wie die zwischen „Mitschülern, die ohne eigenes Zutun einander zugeteilt

werden“. [Zygmunt Hertz: *Listy do Czesława Miłosza. 1952–1979* [Briefe an Czesław Miłosz. 1952–1979]. Ausgew. und bearb. v. R. Górczyńska. Paris 1992]

Bei der *Kultura* spielte Hertz eine untergeordnete Rolle; als ein begabter und energischer Mann war er äußerst unzufrieden über diese begrenzten Möglichkeiten. Seine Briefe an Miłosz, in denen seine Gefühle und sein Talent zum Ausdruck kommen, stellen eine umfassende Chronik der Geschichte der *Kultura* dar. Er bespricht Artikel, politische Entscheidungen, Charaktere und Handlungen gemeinsamer Bekannter und motiviert Miłosz immer wieder zum Schreiben. Aus diesem Grund erklärt der Dichter in seiner Gedenkschrift, er traure aus egoistischen Gründen um Hertz:

Was kann man auf der Welt Besseres haben als Freunde, die einander an den Händen halten, die einen Kreis bilden und den hindurchfließenden Strom spüren? [...] [E]s war vor allem Zygmunt, der uns zusammenhielt, dessen Strom wir am deutlichsten spürten [...]. [Ebd., S. 501]

Miłosz hatte eine sehr klare und recht altmodische Vorstellung von Freundschaft. Er ging hart mit Andrzejewski ins Gericht, da er ihn ändern, ihn von seinem ideologischen Irrweg abbringen wollte. Doch vor allem bedeutete Freundschaft für ihn gegenseitiges Wohlwollen, gegenseitige Unterstützung und Aufmerksamkeit. Das Wort „Freund“ verwendete er sehr häufig und großzügig; es reichte ihm, dass er jemandem seine Freundschaft schenkte, dass er der Gebende war, er musste nicht notwendigerweise auch Empfänger sein. Die Freunde sollte etwas Äußerliches verbinden – dass sie gemeinsam „das Landgut der Dichtkunst verwalteten“, sich um Polen sorgten, das Schicksal der Emigration teilten – doch dieses Äußerliche war bloß der Keim für die Gemeinschaft. Freundschaft braucht eher Wärme als Bewertung, sie wächst und gedeiht, wenn sie auf Einigkeit gegründet ist und nicht auf der Durchsetzung des eigenen Standpunktes. Miłoszs Beziehung zu Hertz illustriert diese Sicht der Freundschaft gut. Miłosz überlebte seinen Freund und konnte deshalb die endgültige Form, die Bilanz dessen Lebens sehen. Er bewertete es nicht, sondern hielt es nur fest. In großzügiger Weise.

In der ersten Zeit seines Lebens im Exil stand außerdem die Schriftstellerin und Philosophin Jeanne Hersch Miłosz sehr zur Seite. Auf sie werde ich noch einmal im Kapitel über die Frauen und Musen im Leben der beiden Dichter zurückkommen. Hersch unterstützte Miłosz nicht nur, weil sie eine klare und eindeutige antikommunistische Haltung vertrat und, wie er, die Pariser intellektuellen Moden ablehnte, sondern sie ermutigte ihn auch, seinen kurzen Roman *Das Gesicht der Zeit* zu verfassen. Sie übersetzte das Buch ins Französische und half Miłosz, es für einen Literaturpreis einzureichen, der es ihm erlaubte, seine Familie nach Frankreich zu holen und von der Schriftstellerei zu leben. Miłosz war Hersch dafür immer sehr dankbar, so wie auch dem damals beim Verlag *Gallimard* tätigen Albert Camus, der sein „Verbündeter“ wurde:

Freundlich und hilfsbereit, wie er war, gehörte er zu den in Paris so seltenen Schriftstellern, auf die man bei wirklichen Problemen immer zählen konnte. Ich möchte hier meiner Dankbarkeit für seine Aufmerksamkeit, seine Herzlichkeit mir gegenüber in schwierigen Zeiten, das Geschenk seiner Freundschaft Ausdruck verleihen. [Cz. Miłosz: *Życie na wyspach* [Leben auf Inseln]. Krakau 1998, S. 192]

Miłosz hatte die erste Zeit der Emigration als sehr erniedrigend in Erinnerung. Auf einem Treffen mit Vertretern der polnischen Diaspora in Paris, das 1981, kurz nach Miłoszs Auszeichnung mit dem Nobelpreis, stattfand und bei dem auch ich anwesend war, schockierte mich die kalte Ironie, ja, beinahe Wut, mit der Miłosz das zahlreich zusammengekommene Publikum behandelte. Heute seien sie stolz auf ihn, warf er ihnen vor, aber als er ihre Hilfe gebraucht habe, hätten sie ihn des Kommunismus bezichtigt und bei der amerikanischen Botschaft angeschwärzt, was die Zusammenführung mit seiner Familie verhindert habe. Die Heftigkeit dieser Worte schien mir in keinster Weise zu dem Triumph passen zu wollen, den zu feiern wir

zusammengekommen waren. Dieses Ausmaß seiner Verbitterung hatte ich nicht gekannt. Im Moment der größten Not war er – als ein Mann, der fünf Jahre lang im diplomatischen Dienst für das kommunistische Regime gestanden hatte – von der polnischen Diaspora in Frankreich als suspekt zurückgewiesen worden; manche hatten ihn gar für einen sowjetischen Agenten gehalten, angesetzt auf die polnischen Milieus im Westen. In der polnischen Exilpresse hatte Miłosz „Flucht in die Freiheit“ heftige Diskussionen zwischen der gegen ihn eingestellten Londoner literarischen Wochenzeitung *Wiadomości* [Nachrichten] und der Pariser *Kultura* ausgelöst. Der Fall wurde zum Vorwand für einen Showdown der verschiedensten Gruppen: Die Einstellung zu „Bieruts Diplomaten“, wie Miłosz genannt wurde (Bolesław Bierut war Polens damaliger Präsident und Vorsitzend der Kommunistischen Partei), war Maßstab für das Verhältnis zum alten Heimatland, zum Kommunismus, zur Emigration. Auch von der anderen Seite – den in Polen verbliebenen Kollegen – wurde Miłosz angegriffen. Mit vereinten Kräften verfassten diese gegen ihn gerichtete Gedichte (u.a. Konstanty Ildefons Gałczyński und Jarosław Marek Rymkiewicz) und kritische Artikel (Jarosław Iwaszkiewicz und Antoni Słonimski). Joanna Pyszny betitelte ihren Artikel über Miłosz erste Zeit in der Emigration treffend „Sprawa Miłosza, czyli poeta w czyściu“ [Der Fall Miłosz oder Ein Dichter im Fegefeuer]. [Joanna Pyszny: „Sprawa Miłosza, czyli poeta w czyściu“ [Der Fall Miłosz oder Ein Dichter im Fegefeuer]. In: A. Fiut (Hrsg.): *Poznanie Miłosza Drugie*, 1980–1998 [Miłosz verstehen II, 1980–1998]. Krakau 2000, S. 9] Miłosz saß zwischen allen Stühlen, war von beiden Seiten abgeschnitten in diesem „polnischen Kalten Krieg“ – und dabei fühlte er sich unschuldig, was sich in Ausbrüchen von Wut und Verzweiflung äußerte. Später wiederholte er oft, dies sei eine furchtbare Zeit in seinem Leben gewesen und er wisse nicht, wie er sie überlebt habe. „Der Fall Miłosz“ bewog ihn, ein Buch über Stanisław Brzozowski zu schreiben, der, wie er selbst, unschuldig von den „Kräften des Konformismus“ verfolgt worden sei. [Cz. Miłosz: *Człowiek wśród skorpionów* [Mensch unter Skorpionen]. Krakau 2000]

Die Angriffe vonseiten der polnischen Diaspora und seiner Schriftstellerkollegen waren nur einige der Gründe für Miłosz damalige Verzweiflung. „Vielleicht hätte ich mich damals, in den 50er Jahren, nicht so gedemütigt gefühlt, wenn ich keine Anerkennung als Dichter gesucht hätte“, schreibt er in *Rok myśliwego*.

Nur wenige Personen – Jean Cassou, Supervielle – wussten in etwa, wer ich war, doch durch meine Poren drang die Aura zu mir vor, die mich im Allgemeinen umgab: ein Spinner, vielleicht etwas verwirrt, der vorgibt, Antikommunist zu sein.

In Frankreich war er als Prosaschriftsteller, als der Autor von *Verführtes Denken* bekannt, aber als er in die USA wechselte, war er „nur noch“ Literaturprofessor und Übersetzer polnischer Literatur ins Englische. Doch all das ging irgendwann vorüber. Später fühlte er sich in Frankreich wohl, „als Ausgleich für die dort erlittenen Demütigungen“. [Cz. Miłosz: *Rok myśliwego*, S. 15] Seine Lebensgeschichte bezeichnete Czesław Miłosz manchmal als Geschichte mit einer Moral, als Märchen, in dem der jüngste der Brüder, der „dumme Hans“, schlussendlich doch recht behalten sollte.

Im Vergleich zu Miłosz „Flucht“ verlief Brodskys Ausreise in den Westen geradezu märchenhaft – und dabei war auch sie sehr schmerzlich und traumatisch. „Der Fall Brodsky“, sein Prozess und seine Verbannung waren gut bekannt; W.H. Auden selbst schrieb das Vorwort zur ersten englischsprachigen Ausgabe seiner Gedichte. Außerdem kam Brodsky aus Russland, einem Land, das ungleich größeres Interesse weckte als Polen. Und die Zeiten waren andere: Im Laufe der seit Miłosz Ausreise vergangenen zwanzig Jahre hatte die UdSSR viel von ihrem Reiz verloren; nur die westlichen kommunistischen Parteien erklärten noch ihren Glauben an eine Zukunft des Kommunismus. Bereits am Wiener Flughafen wurde Brodsky von Carl Proffer erwartet, seinem amerikanischen Verleger; einige Tage später umsorgte Auden ihn wie „eine gütige Mutterhenne“, wie Brodsky in seinem Essay „Einem Schatten zu gefallen“ schrieb. [J. Brodsky: „Einem Schatten zu gefallen“ (aus dem Amerikanischen v. Tilman Spengler). In: *Flucht aus Byzanz*, S. 326] Auden zum Dank konnte Brodsky schon bald nach London weiterreisen, wo beide im Haus des Dichters Stephen Spender unterkamen.

Anlass war ein internationales Lyrikfestival, welches Brodskys Debüt im Westen und das erste der unzähligen, gemeinsam mit Miłosz bestrittenen Treffen werden sollte. Brodskys Archiv enthält Audens Brief mit den genauen Anweisungen für diese Reise. Auch wenn Brodskys Englisch noch kaum brauchbar war und Auden und Spender kein Russisch sprachen, verstanden sie sich bestens. Auf dem Festival las Robert Lowell dem Publikum Übersetzungen von Brodskys Gedichten vor, was den Grundstein für die Freundschaft der beiden Dichter legte. Auch Seamus Heaney, der ihm später sehr nahestand, lernte Brodsky damals kennen. Lowell starb 1977, und auf seinem Begräbnis traf Brodsky Derek Walcott, der ihm ein sehr enger Freund wurde. Zwei Wochen nach seiner Ausreise in den Westen fand Brodsky sich also bereits im Kreise der weltweit berühmtesten Lyriker wieder.

„Die Welt der Großen, wie auch die Armut, lässt die Ihren nicht im Stich“, schrieb Brodsky später in einem Text über Zbigniew Herbert. [J. Brodsky: „Introduction“ [Einführung]. In: *Wilson Quarterly* [Wilson Vierteljahrsschrift] 1, 1993] damals, in London, hätte er keine bessere lyrische Bürgerschaft bekommen können als Auden und Spender. Aus Brodskys Essay „In Memoriam Stephan Spender“ [J. Brodsky: „In Memoriam Stephen Spender“. In: ders.: *Von Schmerz und Vernunft*. Aus dem Amerikanischen v. S. List. Frankfurt/Main 2002, S. 233–262. Der Originaltitel des Bandes lautet: *On Grief and Reason*; die enthaltenen Essays sind in dt. Übersetzung in den Bänden *Von Schmerz und Vernunft* und *Der sterbliche Dichter erschienen*; A.d.Ü.] erfährt der Leser vieles über den englischen Poeten und dessen Frau, Brodskys und Spenders Treffen und gemeinsame Kontakte. Brodsky besitzt erzählerisches Talent, das nicht voll ausgeschöpfte Temperament eines Prosaisten und Portraitisten. Spender war nur sechs Jahre jünger als Brodskys Vater, und der Essay unterstreicht das Verhältnis der „Filiation“ zwischen dem Neuankömmling und seinem Gastgeber. Aufgewachsen mit der romantischen Tradition der Verflechtung von Freundschaft und Dichtung idealisierte Brodsky die Oxforder poetischen Verbindungen von Auden, Spender und ihren Kollegen. Auden und Spender, schreibt er, seien noch vor der Ausreise seine „geistige Familie“ gewesen, „weit mehr als irgendeiner meiner eigenen Zeitgenossen innerhalb oder außerhalb Rußlands“. Zum Ende des Essays hin verschwimmt für Brodsky nicht nur die Grenze zwischen Spender und seinem Vater, sondern auch zwischen Spender und dem zu der Zeit ebenfalls bereits verstorbenen Auden. Mit letzterem wiederum identifiziert Brodsky selbst sich stark, oder vertritt ihn doch zumindest, indem er den jungen Matthew Spender begleitet, als dieser „den Sargdeckel zu[schraubt]. Er kämpft mit den Tränen, doch sie sind stärker als er. Man kann ihm nicht helfen, noch sollte man, glaube ich. Dies ist Sohnespflicht. [Ebd., S. 246, 261]

Über Spenders Gedichte schreibt Brodsky nicht viel; seine Dankbarkeit richtet sich mehr an die Person als an das Werk. Es ist die Dankbarkeit des Neuankömmlings gegenüber jemandem, der ihm Gastfreundschaft gewährte. Das erinnert mich an einen anderen Text, der dasselbe Gefühl ausdrückt, den Text, in dem der italienische Schriftsteller Nicola Chiaromonte seinen verstorbenen Freund Albert Camus verewigte. Chiaromonte empfahl übrigens 1953 den Lesern der einflussreichen Zeitschrift *Partisan Review* Miłoszs *Verführtes Denken*, und Miłosz nannte in einem seiner Gedichte Chiaromontes Namen als einen von denen, die zu Unrecht in Vergessenheit gerieten. In seinem Erinnerungstext beschreibt der Italiener, wie Camus und seine Frau ihn in Oran empfangen, wo er sich nach seiner Flucht zuerst aus dem faschistischen Italien und dann aus dem besiegten Spanien und dem von den Deutschen besetzten Frankreich wiederfand. „Nur ein verlorener und vereinsamter Mensch kann nachempfinden, welch hohen Wert die Gastfreundschaft besitzt“, heißt es darin. Ganz wie in Miłoszs Fall also zeigt sich Camus hier als der, der einem Ankömmling die Hand reicht – nicht in einer reflexartigen Geste jedoch, sondern aus dem Glauben an die Pflicht zur Gastfreundschaft heraus, worauf seine Kurzgeschichte „Der Gast“ verweist. Als Chiaromonte sich kurze Zeit später von Camus und seiner Frau verabschiedete, um die Weiterreise nach Amerika zu versuchen, geschah das in dem „Bewusstsein, dass wir uns gegenseitig unsere Freundschaft geschenkt hatten und dass diese Freundschaft etwas sehr Wertvolles in sich barg, etwas mehr als Persönliches, über das nicht gesprochen wurde, das aber in der Art selbst enthalten war, in der sie mir zuhörten und ich mich in ihrer Gesellschaft

aufhielt; wir wussten, dass bei unserer gemeinsamen Sache das Schicksal seine Hände im Spiel hatte. Genauso musste – ich war mir sicher – im antiken Verständnis der Umgang des Ausländers mit seinem Gastgeber ausgesehen haben“. [Nicola Chiaromonte in seinem Essay „Albert Camus“; dt. Übers. d. Textstelle aus d. Polnischen v. mir; A.d.Ü.] Dieses griechische Freundschaftsmodell – Gastfreundschaft als gegenseitiges Beschenken, Sich-Verbünden durch eine gemeinsame Sache – gibt sehr gut Inhalt und Stimmung von Brodskys Essay über Spender wieder. Brodsky war ein stolzer und empfindlicher Mensch; er befand sich in einer völlig neuen Lebenssituation und war daher äußerst leicht zu demütigen. Noch dazu war er der vollen Ausdrucksmöglichkeit des „Organs“ beraubt, das ihn auszeichnete: der Sprache. Es war ein großes Glück und Privileg, dass man ihn im Namen der dichterischen Solidarität aufnahm wie seinesgleichen – und genau das vergaß er nie.

So wie andere Gefühle hängt auch die Freundschaft, um es mit John Updike zu sagen, von den individuellen „Siedepunkten“ ab. Brodskys in der Emigration gewonnene Freunde befassten sich wie er selbst mit Kunst und Dichtung. Es gehörten zu ihnen der Tänzer Michail Baryschnikow, die Schriftstellerin Susan Sontag und die Dichter Mark Strand, Seamus Heaney und Derek Walcott. In seinen gedruckten Werken verwendete Brodsky das Wort „Freund“ zurückhaltender als Miłosz. Es ist nicht ausgeschlossen, dass die sowjetische Propagierung der „Puschkinschen Freundschaft“ ihm die freie Verwendung dieses Wortes erschwerte und Brodsky es sich – so wie das Wort „Volk“ – erst „zurückholen“ und neu aneignen musste, griff er doch beharrlich immer wieder nach Wörtern, die er brauchte. Wisława Szymborska bemerkte, Brodsky sei eine der wenigen Personen gewesen, die sich selbst ohne zu Zögern als „Dichter“ bezeichneten:

Er sprach dieses Wort ohne innere Hemmungen aus, mit einer geradezu herausfordernden Leichtigkeit. [In: *Gazeta Wyborcza*, 9. September 1996]

Und gleichzeitig zitierte er gerne und beharrlich Achmatowa, die zu sagen pflegte, „Dichter“, „Billiarde“, so große Worte verstehe sie nicht. Seine Gedichte nannte er „Versehen“; er mied jedes Pathos. Vielleicht hätte er das Wort „Freund“ häufiger und mit größerer Leichtigkeit verwendet, wenn er länger und weniger hektisch gelebt hätte. Der ruhigere Lebensstil erlaubte es Miłosz, seine Freundschaften Revue passieren zu lassen. Mark Strands Lyrik lernte Brodsky bereits vor seiner Ausreise in die USA kennen. Strand erinnert sich an Brodskys ersten Abend in New York im Jahr 1973, im „Y“ auf der Ninety-second Street. Der riesige Saal war voller Menschen, darunter auch die junge Lyrikerin Rosanna Warren, die später ebenfalls mit Brodsky befreundet war. Auch ich war an diesem Abend dort. Während des inoffiziellen Teils der Veranstaltung ging Strand auf Brodsky zu und stellte sich ihm vor, worauf dieser eines von Strands Gedichten rezitierte. So begann ihre Freundschaft, und da sie in verschiedenen Städten wohnten, sprachen sie von da an einmal pro Woche miteinander. [Aus einem Gespräch der Autorin mit Mark Strand; Rom, 14. Juni 1997] Sie warben jeweils für die Gedichte des anderen und traten gemeinsam auf Lesungen auf. In der Einleitung zu Strands Vortrag in der *Academy of American Poets* 1987 lieferte Brodsky eine grundlegende Charakteristik von dessen Schaffen:

Mark Strand ist ganz entschieden ein Dichter der Infinitäten, nicht der Affinitäten, des Kerns und Wesens der Dinge, nicht ihrer Verwendung. Niemand kann besser Abwesenheit, Stille, Leere erzeugen als dieser Dichter. [In: „The Tanner Lectures“ [Die Tanner-Vorlesungen] 1987, University of Utah (Manuskript aus dem Brodsky-Archiv in Beinecke)]

In Brodskys Archiv sind einige sehr lustige Postkarten und Briefe von Strand erhalten, immer mit beigegefügtten Gedichten und voll von Projekten, wie am besten Geld zu verdienen sei. Bemerkenswert ist der Kontrast zwischen der faszinierenden Autarkie seiner Gedichte und der in seiner brieflichen „Prosa“ spürbaren „Praxisorientiertheit“ und Geschäftstüchtigkeit. Freundschaft setzt einen gewissen gegenseitigen Nutzen voraus, etwas, das man „praktisches Wohlwollen“ nennen könnte. Freundschaftliche Verbindungen,

sagte bereits Aristoteles, haben eine soziale Dimension; Menschen verbinden sich, um gemeinsam die Anforderungen des Lebens zu bewältigen. So sind finanzielle Dinge häufig ein Thema bei Freundschaften. Mit Derek Walcott verband Brodsky nicht nur eine tiefe Freundschaft, sondern auch ein Freundschaftskult. Im Gedicht „Dedication“ drückt Walcott seinen Stolz darüber aus, Joseph Bruder und Freund nennen zu dürfen. „Gäbe es eine Republik der Dichter“, schrieb Adam Zagajewski, „eine ‚Gesellschaft der schöpferischen Geister‘ – und in den Vereinigten Staaten gibt es eine solche beinahe, obwohl natürlich auch dort Missgunst und Eifersucht nicht unbekannt sind –, dann wäre Derek Walcott mit Sicherheit eines ihrer Gründungsmitglieder, einer ihrer Unterstützer und Präsidenten, er wäre darin Minister, Bote und Chauffeur, denn für seine Freunde ist er bereit, so manches zu tun, mehr als nur eine Ansprache zu halten. [A.

Zagajewski: „Derek Walcott“. In: *Zeszyty Literackie* 41, 1993, S. 59]

Brodsky und Walcott betrachteten die dichterische Berufung mit derselben Ernsthaftigkeit, brachten Klassik und Tradition, aber auch dichterischem Spiel, Pasticcio und Imitation dieselbe Hochachtung entgegen. Walcott ist darüber hinaus ein ausgezeichnete Maler, Brodsky war begabter Zeichner. Beide waren „multiattributiv“: Ihre nationale und kulturelle Zugehörigkeit ließ sich nicht in einem Wort zusammenfassen. Sie interessierten sich für die Grenzbereiche der Imperien. Brodsky pflegte sich als russischer Dichter und englischer Essayist „von jüdischer Nationalität“ vorzustellen. Walcott stammt aus der Karibik, besitzt afrikanische und europäische Wurzeln und wuchs als Methodist in einem katholischen Umfeld auf; er lebt auf der Insel St. Lucia und verdient seinen Lebensunterhalt in den USA. Seine Dichtung entsteht aus dem Aufeinandertreffen von Sprachen: Ausgebildet in der britischen kolonialen Tradition verwendet Walcott in seinen Stücken und Gedichten die englische Sprache sowie auch das britische und französische Kreol. Ihre nationale Außergewöhnlichkeit und die Überzeugung von der zentralen Stellung der dichterischen Berufung waren die Grundlage für die Freundschaft der beiden Dichter – und in jedem Fall auch eine Ähnlichkeit, die diese Freundschaft noch festigte.

Walcott konnte Brodskys Ringen mit der englischen Sprache, seinen Versuch, in der neuen Sprache heimisch zu werden, nur zu gut nachvollziehen. Er selbst sagte über sich, das Englische sei nicht seine eigene Wahl, er befinde sich nur „in einer englischen Sprachsituation“. [William Baer (Hrsg.): *Conversations with Derek Walcott* [Gespräche mit Derek Walcott]. Jackson 1996, S. 30] Und über Brodsky schrieb er in einem frühen, dem Freund gewidmeten Gedicht, er sei „ein Mann, der mit Englisch in einem Zimmer lebt“. [Derek Walcott: „Forest of Europe“ [Wald von Europa]. In: *The Star-Apple Kingdom*, 1979. Ein Auszug aus dem Band ist auf Deutsch unter dem Titel *Das Königreich des Sternapfels* erschienen. Aus dem Englischen v. Klaus Martens. München 1989. Dt. Übersetzung der hier zitierten Textstelle v. mir; A.d.Ü.] Das Gedicht stellt beide Dichter in einem eingeschneiten Haus irgendwo in Oklahoma dar: Kaminfeuer, Whisky, Zigarettenqualm, Brodsky beim Deklamieren von Mandelstam und um sie herum eine so verlassene Gegend, dass jedes mögliche andere Reiseziel wie Hohn erscheint. Walcott half Brodsky bei der Übersetzung und Verbreitung seiner Gedichte, trat mit ihm gemeinsam bei Lesungen auf, und auch Brodsky bemühte sich, die Gedichte des Freundes international bekannt zu machen. Im ersten Satz der Einleitung zu einem schwedischen Gedichtbändchen von Walcott schrieb er, das Erscheinen dieses Bandes sei „wie die Ankunft des Golfstroms in Schweden“. [Zitat nach einem Manuskript aus dem Brodsky-Archiv in Beinecke (Box 13)] Das war 1991 – ein Jahr später bekam Walcott den Nobelpreis.

Ein weiterer Nobelpreisträger, Seamus Heaney, war ein enger Freund beider Dichter. Walcott bezeichnete die Freundschaft mit Heaney und Brodsky als ein großes Glück.

Wir drei stammen von außerhalb der amerikanischen Erfahrung. Seamus ist aus Irland, Joseph aus Russland, und ich aus Westindien. [...] Wir befinden uns am Rand der amerikanischen Literaturszene. Wir können uns glücklich treiben lassen, den Kopf in den Wolken, ohne uns einer bestimmten Schule oder Gruppe von Enthusiasten oder Kritikern verpflichtet zu fühlen. [W. Baer: *Conversations with Derek Walcott*, S.

Sie hatten gemeinsame Dichterpatrone, u.a. Mandelstam und Achmatowa. Heaney war wie Walcott in einem sprachlichen Grenzgebiet aufgewachsen, die Sprache bei ihm zu Hause kollidierte täglich mit dem Englischen der BBC. Mit seiner Überzeugung, Dichtung müsse „etwas aussagen“, nähert Heaney sich von allen englischsprachigen Lyrikern am stärksten an die mittel- und osteuropäischen Dichter an. [Clare Cavanagh: „The Unacknowledged Legislator’s Dream“ [Der Traum des nicht anerkannten Gesetzgebers]. In: Božena Shallcross (Hrsg.): *The Other Herbert* [Der andere Herbert], „Indiana Slavic Studies“ [Indiana Slawische Studien] 9, 1998] Im Brodsky-Archiv befindet sich ein rührender Kondolenzbrief aus Harvard von ihm, datiert auf den 20. Juni 1983, den er nach dem Tod von dessen Mutter an Brodsky schrieb:

Lieber Joseph, am Freitag sagte mir Jonathan Aaron, Deine Mutter sei gestorben – ein unerwarteter Schock für mich. Nie hätte ich gedacht, Deine Eltern könnten diese ganze Zeit hindurch noch da gewesen sein. Ich habe ganz naiv angenommen, Dein Seelenzustand [...] der Einsamkeit und des Außerhalb-Stehens sei so etwas wie ein absoluter Zustand [...].

Die Freundschaft der drei geht noch auf die Zeiten zurück, in denen keiner von ihnen der Preisträger großer literarischer Auszeichnungen war. Infolge der Spezifik New Englands verdienten sie alle an Universitäten rund um Boston ihren Lebensunterhalt: Walcott an der Boston University, Heaney in Harvard und Brodsky am Mount Holyoke College. So lebten sie in der Nähe voneinander und ihre häufigen abendlichen Treffen in Walcotts Wohnung erinnerten, wie Heaney schrieb, „an die ersten Treffen junger Dichter mit ihrer unerschöpflichen Gier nach allem, was die Dichterwelt zu bieten hat. Ausgiebigst wurden Gedichte zitiert, Dichter gelobt oder kritisiert, die neuesten Geschichten ausgetauscht, Witze erzählt – aber unter diesen Scherzen und der Fröhlichkeit verbarg sich bei jedem von uns ein goldgräberischer Hunger nach einem neuen Gedicht, das er selbst schreiben könnte. Wir waren berauscht von der Gegenwart der anderen, und das ließ jeden von uns kritisch das Niveau halten“. [Seamus Heaney, zitiert nach Hilton Als: „The Islander“ [Der Insulaner]. In: *The New Yorker* [Der New Yorker], 9. Februar 2004, S. 43–51] Miłosz hatte recht: Dichter erkennen einander wie Ameisen mit ihren Fühlern.

Diese ungewöhnliche Verbindung blieb nicht unbemerkt. Ein jüngerer Schriftsteller aus New England, Askold Melnyczuk, bemerkte:

Joseph Brodsky schuf zusammen mit Heaney und Walcott das Triumvirat der ‚Exil‘-Dichter, die über ein Jahrzehnt lang New Englands etwas farblose literarische Gemeinschaft anführten – dank der Ausdrucksstärke ihrer Kunst und der für die meisten von uns beneidenswerten seltsamen Erfahrungen. Jeder von ihnen hatte Dinge gesehen, die für uns in den amerikanischen Vorstädten unzugänglich waren, und jeder von ihnen eröffnete Bewusstseinsdimensionen, die uns sonst unbekannt geblieben wären. [...] Sie waren eher Forschungsreisende als Exilierte. [...] Auf gewisse Weise beneideten wir sie um ihren Ruhm, ihre Attraktivität, ihre Kunst. [Askold Melnyczuk: „Killing the Common Moth“ [Die Gemeine Motte töten]. In: Stratis Haviaras (Hrsg.): *Seamus Heaney: A Celebration* [Seamus Heaney. Eine Feier]. Cambridge 1996, S. 108]

Auch wenn sie aus völlig unterschiedlichen Gegenden kamen, vereinte sie doch die ähnliche Lebens- und Schaffenssituation. Das amerikanische poetische Establishment erkannte sie als die Seinen an, vielleicht aus Großzügigkeit, vielleicht aber auch aus der imperialen Expansivität des Englischen heraus, das sich aneignet, was es auf seinem Weg nur findet. Die drei Dichter verband die Marginalität ihrer Herkunft, doch sie repräsentierten die zentrale hierarchische Stellung – oder auch Dominanz – der englischsprachlichen Kultur. Zu diesen drei muss natürlich auch der ältere Miłosz hinzugezählt werden, der erste unter den eingewanderten Amerikanern, der mit dem Nobelpreis ausgezeichnet wurde. Der Literaturnobelpreis wird in Schweden verliehen, besitzt jedoch weltweit hohe Bedeutung. In den hundert Jahren seiner Existenz bekamen ihn am häufigsten französische Schriftsteller, mittlerweile jedoch dicht gefolgt von Amerikanern und Briten. Die vier befreundeten Literaturnobelpreisträger (Miłosz 1980, Brodsky 1987, Walcott 1992 und

Heaney 1995) haben vieles gemeinsam: So ist ihr Verhältnis zur Dichtung und ihrer Rolle in der heutigen Welt ähnlich emphatisch. Auch zeichnen sie sich aufgrund ihrer Herkunft aus dem Randgebiet eines (verschieden gearteten) „Imperiums“ durch eine gewisse „Doppelheit“ aus. Die Lyrik Heaneys und Walcotts ist Fortsetzung, Verarbeitung und Kritik der Tradition des Britischen Weltreichs. Miłoszs Gedichte waren dank ihrer Übersetzung ins Englische bekannt, und die Doppelheit Brodskys, des letzten im Viererbunde, beruhte auf seinem Eindringen in die englische Sprache, die Sprache des „Imperiums“ USA, in das er gezogen war. Möglicherweise war die englische Sprache die notwendige, wenn auch nicht hinreichende Bedingung dafür, dass die „Marginalität“ dieser vier Dichter in eine Universalität übersetzt werden konnte. Die englische Sprache, die heutige Lingua franca, sorgt für Verbreitung und macht unsere „Vereinzelungen“ allgemein zugänglich.

Miłosz war der Meinung, er wäre niemals Nobelpreisträger geworden, wenn er nicht aus Frankreich weggezogen wäre, „diesem vom Geist der Dichtung verlassenen Land“. Natürlich „heißt es noch längst nichts, wenn man sich auf der Liste der Kandidaten befindet, denn das, was danach passiert, ist im Grunde ein Roulettespiel“. Miłosz war sich der Rolle der englischen Sprache bei der Internationalisierung seiner Lyrik bewusst. Auf die Frage, ob andere Dichter ihm geholfen hätten, den Nobelpreis zu bekommen, antwortete er:

Dass meine Dichtung damals bereits in englischer Sprache vorlag, war von entscheidender Bedeutung. Außerdem bekam ich zunächst 1978 den ‚kleinen Nobelpreis‘, den Neustadt Prize. Das ist der sicherste Weg. Und dieser Preis wird natürlich von Dichtern verliehen. Ich weiß nicht mehr, wer dabei war, aber Brodsky war jedenfalls dort, vielleicht auch Herbert. Also: Ja, andere Dichter haben mir geholfen. [Zitat aus Cz. Miłosz: „Czy poeci mogą się lubić?“]

Hier mache ich einen kleinen Abstecher zum Thema *Neustadt International Prize for Literature*, denn sein Entstehen und Wirken gehören ebenfalls in die Geschichte der literarischen Freundschaften. Die Idee stammt von dem estnischen Dichter Ivar Ivask, der sich nach dem Krieg bei der amerikanischen Universität in Norman, Oklahoma, niederließ, also, um es mit Miłoszs Worten zu sagen, „am Ende der Welt“. Wie Miłosz sich erinnert, schrieb er „seine Gedichte in einer der zahlenmäßig kleinsten Sprachen der Welt, auf Estnisch, und hatte eine Frau namens Astrid, eine lettische Lyrikerin; sie übersetzten gegenseitig ihre Gedichte“. [Cz. Miłosz: „Ivar Ivask“. In: „Tygodnik Powszechny“ [Allgemeines Wochenblatt], 21.–28. Dezember 2003, S. 33] Ivask hielt diesen Minderheitenstatus nicht lange durch und ging schließlich dazu über, auf Englisch zu dichten. Darüber hinaus leitete er die hervorragende Literaturzeitschrift *World Literature Today*. Es gelang ihm, die reiche Erdölproduzentenfamilie Neustadt aus Oklahoma dafür zu gewinnen, einen Preis in ihrem Namen zu stiften. Dieser Preis erlangte große Beachtung, da einige der Preisträger – Gabriel García Márquez, Czesław Miłosz und Octavio Paz – später den Nobelpreis erhielten. Zum Dank übersetzte Miłosz Ivasks „Baltische Elegien“ ins Polnische.

Preisträger des *Neustadt Prize* wurde im Jahr 2004 ein weiterer polnischer Lyriker, Adam Zagajewski. Die u.a. für ihre englische Übersetzung der Gedichte Zbigniew Herberts bekannte Professorin Bogdana Carpenter schlug Zagajewski für den Preis vor und verlas die Laudatio. Zagajewski freundete sich auch mit Brodsky und Walcott an, die – bereits als Nobelpreisträger – seine Kandidatur unterstützten und in den USA und Schweden mit ihm auf Lesungen auftraten. Walcott spricht in seinen Interviews häufig von Zagajewski, dem seiner Ansicht nach der Nobelpreis zustehe. Sehr geschätzt wurde Zagajewskis Lyrik auch von Susan Sontag, die sagte, sie finde Trost in ihr. Die Freundschaft zwischen Brodsky, Walcott und Zagajewski ist auf einem berühmten Foto verewigt, das in amerikanischen Buchhandlungen als Postkarte verkauft wird: Darauf stehen die drei lächelnd Arm in Arm, links überragt von Mark Strand.

Miłosz wurde von Brodsky für den *Neustadt Prize* empfohlen. Sein Text „Presentation of Czesław Miłosz to the Jury of the *Neustadt International Prize for Literature*“ [Präsentation Czesław Miłoszs vor der Jury des *Neustadt International Prize for Literature*] erschien später in einer dem Preisträger gewidmeten Ausgabe

von *World Literature Today*. Diese Laudatio – vier außerordentlich dichte und lange Absätze – entstand 1978, knapp sechs Jahre nach der Ankunft ihres Autors in den Vereinigten Staaten. Hier wird die ungewöhnliche rasche Akklimatisierung des aus Russland eingewanderten Dichters ersichtlich, nicht in sprachlicher Hinsicht – denn die „Presentation“ wurde auf Russisch verfasst und ins Englische übersetzt –, sondern hinsichtlich des Ranges, den Brodsky schon damals in der amerikanischen Dichterhierarchie einnahm. Die ersten Worte des Textes sind sehr bedeutungsstark und werden häufig zitiert:

Ohne das geringste Zögern kann ich feststellen, dass Czesław Miłosz einer der größten Lyriker unserer Zeit ist, wenn nicht sogar der größte. Selbst wenn man seine Gedichte des stilistischen Reichtums seiner Muttersprache Polnisch beraubt (was bei der Übersetzung unweigerlich geschieht) und auf den bloßen Inhalt reduziert, sehen wir uns einem solch scharfsinnigen und ungebeugten, einem solch leidenschaftlichen Geist gegenüber, dass die einzigen möglichen Vergleiche die mit biblischen Gestalten sind – am ehesten mit Hiob. Allerdings war das Ausmaß der durch Miłosz erlittenen Verluste, nicht nur vom geographischen Gesichtspunkt her, ein etwas größeres. [J. Brodsky: „Presentation of Czesław Miłosz to the Jury of the Neustadt International Prize for Literature“ [Präsentation Czesław Miłoszs vor der Jury des Neustadt International Prize for Literature]. In: *World Literature Today* [Weltliteratur heute] 52(3), 1978, S. 364]

In ähnlichem Ton gehalten ist ein Artikel, den er zwei Jahre später für die *New York Times* verfasste und in dem er den amerikanischen Lesern den neuen und ihnen eher weniger bekannten Nobelpreisträger vorstellte. Brodsky verwendete darin sogar einen Textausschnitt aus seiner Laudatio; seine Meinung über Miłosz hatte sich schließlich nicht geändert. Und doch beeindruckte der Nobelpreis ihn sehr. „[Miłosz] ist der einzige Nobelpreisträger, den ich kenne“, sagte er 1982 in einem Interview.

Ich habe einmal Heinrich Böll getroffen, den ich als Prosaisten sehr schätze. Aber das ist alles. Ich mag Miłosz sehr und habe mich lange für ihn eingesetzt, seit meiner Ankunft. Denn ich finde, er ist ein besonders guter Lyriker und ein kluger Mensch. [Ein ausgelassener Ausschnitt aus dem Interview, das Sven Birkerts mit Brodsky führte. In diesem Interview sagte Brodsky auch, er lese Miłosz nicht besonders oft: „As for Miłosz, I don't really read him so frequently. Basically it's not so important – you get the main vector of the man and that's enough“. Auch diese Sätze wurden nicht abgedruckt; ich zitiere sie aus dem wortwörtlichen Stenogramm, das sich im Brodsky-Archiv in Beinecke befindet. Das redigierte Interview erschien in *The Paris Review* [Das Paris-Magazin] 83, 1982]

Miłosz setzte sich umgekehrt auch für Brodsky ein, u.a. indem er ihn für den Nobelpreis vorschlug. Renata Gorczyńska schreibt, er habe Brodsky nach der Nobelpreisverleihung ein scherzhaftes Telegramm gesendet:

Jetzt sind die polnisch-russischen Beziehungen wieder im Lot. [R. Gorczyńska: „Elegia dla J. B.“ [Elegie für J. B.]. In: dies.: *Jestem z Wilna i inne adresy* [Ich bin aus Wilna und andere Adressen]. Krakau 2003, S. 102, 107]

Miłosz schlug Brodsky auch für zahlreiche andere Preise vor und lud ihn auch nach Polen ein, natürlich bereits nach dem Fall des Kommunismus. Brodsky fuhr 1990 zum ersten Mal nach Warschau und Krakau, traf sich dort zusammen mit Miłosz mit Lesern, oder eher: Zuhörern, die er laut – Miłosz – mit seinen „Melorezitationen“ völlig hypnotisierte. Später empfahl Miłosz der Schlesischen Universität Kattowitz in einem Schreiben, Brodsky zum Doktor honoris causa zu ernennen; die Verleihung der Doktorwürde im Jahr 1993 war der Grund für Brodskys zweite (und letzte) Polenreise. Auf der Rückfahrt von Kattowitz machte er in Warschau Halt, wo er vom polnischen Pen Club empfangen wurde. Warschau bedrückte ihn jedoch; schon beim ersten Mal hatte die Stadt einen überaus trübsinnigen Eindruck auf ihn gemacht, wahrscheinlich durch den Kontrast nicht nur mit der Schönheit Leningrads, sondern auch mit dem romantischen Bild vom heldenhaften Warschau aus seiner Jugendzeit. In einem Interview sagte er (zum Entsetzen der Warschauer), der Reiz dieser Stadt sei die Opfer nicht wert gewesen, die zu ihrer Verteidigung gebracht wurden. [Siehe Elżbieta Sawicka: *Przystanek Europa. Rozmowy nie tylko o literaturze* [Haltestelle Europa. Gespräche nicht nur über

Literatur]. Warschau 1996, S. 6] Brodsky besuchte damals auch seine beiden bereits sehr kranken Freunde Wiktor Woroszyński und Zbigniew Herbert. Er schätzte „Zbyszek“, wie er Herbert nannte (Zbyszek ist der polnische Diminutiv von Zbigniew), außerordentlich, hielt ihn für einen der besten zeitgenössischen Dichter. Später schrieb er das Vorwort zur italienischen und amerikanischen Ausgabe von Herberts Gedichten und übersetzte auch zwei davon: „Deszcz“ [Regen] ins Russische und „Achilles. Penthesilea“ ins Englische. Diese beiden sowie auch das Miłosz gewidmete Gedicht „Fortinbras' Klage“ pflegte er regelmäßig in seinen Seminaren zu besprechen.

In einem Brief an Zofia Ratajczakowa [geb. Kapuscinska, Ryszard Kapuściński's Tochter; A.d.Ü.] vom Sommer 1993, direkt nach der Rückkehr aus Polen, beschrieb Brodsky seinen Besuch bei Herbert in allen Einzelheiten. Dieser Besuch ist hier insofern von Interesse, als er direkt auf die Freundschaft zwischen Dichtern Einfluss nimmt. Brodsky fuhr zu Herbert, den er sehr verehrte, und intervenierte dort gleich in einem schlimmen Konflikt, welcher zwischen Herbert und Miłosz aufgeflammt war. Herbert hatte ein Gedicht namens „Chodasiewicz“ geschrieben, das einen direkten Angriff auf Miłosz darstellte. Dieses Gedicht war zunächst in einer Zeitschrift und später in Herberts Gedichtband *Rovigo* erschienen, den Herbert Brodsky bei dessen Besuch mitgegeben haben musste.

„Ich habe drei Stunden mit Herbert verbracht“, schrieb Brodsky in der Mitte der zweiten Seite seines langen, auf Russisch verfassten Briefes an Ratajczakowa.

Zbyszek – durch und durch liebenswürdig, sieht aus wie ein Kind. Gerade deswegen ist das Gefühl der Tragödie umso größer. Es ist ihm alles bewusst, aber es lässt sich nichts mehr machen, und das ist ihm auch bewusst. [...] Ich glaube, diese ganze Geschichte mit „Chodasiewicz“ quält ihn sehr. Miłosz auch. „Was soll ich jetzt tun“, fragte Zbyszek. „Schreib ein anderes Gedicht“, sagte ich, aber dann, zurück im Hotel, schlage ich Rovigo auf und sehe, dass er das bereits getan hat, und dieses kleine Gedicht ist so weit entfernt von „Chodasiewicz“, dass mir fürchterlich der Kopf schwirrt. [...] Den ganzen Rest der Zeit in Warschau habe ich im Hotel verbracht und eines von Zbigniews Gedichten aus Rovigo („Achilles. Penthesilea“) ins Englische übersetzt, wo es indirekt um, denke ich, Z. H.s Schuldgefühle geht – wem gegenüber weiß ich nicht –, und „Ende und Anfang“ von Szymborska. „Achilles“ hat The New York Review of Books bereits angenommen. [Joseph Brodsky an Zofia Kapuścińska Ratajczakowa, 26. August 1993. In: „The Brodsky Papers“ [Die Brodsky-Dokumente]]

Die Fahrt nach Kattowitz führte zu einer ganzen Serie von Publikationen und Begegnungen. Eines der wichtigsten Ereignisse war eine Vortragsreihe über Brodskys Schaffen. Miłosz eröffnete diese Reihe mit einem Vortrag „Myśląc o Brodskim – kilka uwag“ [Gedanken zu Brodsky – einige Bemerkungen]. Ich zitiere einige Stellen daraus, da sie eine ausgezeichnete Quintessenz sowohl von Brodskys Werk als auch von Miłoszs Haltung sind. Aber zunächst möchte ich den Satz anführen, mit dem Miłosz das Wesen von Brodskys poetischem Stil zusammenfasst:

Sein Ton, stets unverkennbar, ist feierlich und spöttisch zugleich, mit ständigen Sprüngen von Elegie und Ode zu Satire, mit fast immer spürbarer mitfühlender Ironie. [Cz. Miłosz: „O Josifie Brodskim“ [Über Joseph Brodsky]. In: *Życie na wsi*, S. 270]

In seinem Vortrag stellt Miłosz fest, Brodsky habe an der Gestaltung des „Landgutes der russischen Dichtkunst“ mitgewirkt, indem er Brücken zurück zu Achmatowas, Mandelstams und Zwetajewas Zeiten gebaut habe. Er spricht auch über die unterschiedliche Rolle der Lyrik in Polen und Russland:

Jede Dichtung entwickelt sich in der Zeit, ganze Generationen nehmen an ihr teil; und das Landgut einer jeden von ihnen unterscheidet sich von den anderen vor allem durch die Gesetze der Sprache, in der die Dichtung geschrieben wird.

Miłosz meint hier u.a. den Unterschied zwischen dem jambischen russischen und dem freien polnischen Versmaß. „Nirgendwo“, fährt er fort, „ist wohl der Status des Dichters so hoch wie in Russland, und alles Unglück, das die Dichter dort trifft, ist gewissermaßen der Preis für die Anerkennung ihrer Wichtigkeit – sowohl durch die Zaren als auch durch die Tyrannen. Ein kaum von Mord unterscheidbarer Tod beim Duell, Tod im Lager, Verbannung – in England und Amerika gibt es solche Sitten und Gebräuche nicht, aber der Status des Dichters ist dort auch im Vergleich zu Russland niedrig, denn“ – hier zitiert Miłosz aus einer polnischen Komödie aus dem neunzehnten Jahrhundert – „wer wird schon nach Ihrem jämmerlichen Leben trachten mein Herr“. [Zitat aus: Aleksander Fredro: *Zemsta* [Die Rache]. Lemberg 1838]

Wie an obigem Zitat zu sehen, vergleicht Miłosz – der schließlich jahrelang Professor für russische Literatur war – Brodskys dichterische Situation mit der Puschkins. Brodsky sei wie Puschkin in der europäischen Kultur verwurzelt was es beiden ermöglich(t)e, Meisterwerke zu erschaffen. Während Puschkin mit der französischen Kultur aufwuchs, die zu seiner Zeit die Grundlage der europäischen Bildungseliten darstellte, verknüpfte Brodsky die russische Dichtung mit der angloamerikanischen poetischen Tradition. Doch was Miłosz an Brodsky besonders lobend hervorhebt, ist der „Klassizismus“ seiner Dichtung, welche die lateinische Seite der russischen Tradition fortführe und auf dem Christentum und der Antike fuße, obwohl Ovid und Horaz Brodsky nur in russischer Übersetzung erreichten.

Brodsky stellt die Fundamente der christlichen Zivilisation – die Bibel und Dante – ebenso wenig infrage wie die Geschichte der Dichtung und die Kunst der Antike. Motive aus dem Alten Testament („Isaac and Abraham“ [Isaak und Abraham]), den Evangelien („Nunc Dimittis“) und von Homer („Odysseus an Telemachos“) zeugen von dieser Verbundenheit. Das Alte Rom ist für ihn die Quelle vieler Metaphern, wenn er über das Imperium im Allgemeinen, als Situation menschlicher Gesellschaften, spricht. [...] Brodskys Klassizismus kann aber auch auf andere Weise interpretiert werden: In Petersburg aufgewachsen, wurde er ein Dichter der Städte und ihrer Architektur. Die Architektur ist die wahre Protagonistin vieler seiner deskriptiven Gedichte und Essays. [Cz. Miłosz: „Myśląc o Brodskim – kilka uwag“ [Gedanken zu Brodsky – einige Bemerkungen]. In: Piotr Fast (Hrsg.): *O Brodskim. Studia – szkice – refleksje* [Über Brodsky. Studien – Skizzen – Reflexionen]. Kattowitz 1993, S. 5–8]

Als Miłosz in Kattowitz in Brodskys Anwesenheit den oben zitierten Text vortrug, ging das nicht ohne Scherzen und Lachen vonstatten. Das Scherzhafte war ein wichtiger Bestandteil ihrer Freundschaft, obwohl sie sich auch hierin unterschieden: Miłoszs treuer Lebensbegleiter war das Lachen, Brodskys die Ironie.

Nach jeder Schlussfolgerung wandte sich [Miłosz] an den Freund und fragte ihn nach seiner Zustimmung: „Pravilno? Right?“ Der andere nickte mit gutigem Lächeln, um Miłosz ganz zum Schluss mit väterlich-sohnhafter Ergebnisheit auf die Stirn zu küssen. [J. Ilg in einem Bericht im „Tygodnik Powszechny“, 4. Juli 1993; Zitat nach: Elżbieta Tosza: *Stan serca. Trzy dni z Josifem Brodskim* [Herzenszustand. Drei Tage mit Joseph Brodsky]. Kattowitz 1993, S. 25–26]

Es war dies eine beinahe karnevaleske Umkehrung ihres normalen Tonfalls, in dem immer der Altersunterschied mitschwang. Vom Sohn oder jüngeren Bruder verwandelte Brodsky sich hier zum Vater, so, als wollte er sagen: Ich nehme das alles nicht so ernst, es ist nur ein Spiel. Als bei demselben Aufenthalt der damals 82-jährige Miłosz zum 53-jährigen Brodsky sagte: „Dichter in Brodskys Alter sehe ich als sehr junge Menschen an“, entgegnete dieser:

Takimże obrazem wy smotríte na Chrysta? (Und Jesus Christus sehen Sie auch so?). [E. Tosza: *Stan serca*, S. 39]

Die Verwaltung des Landgutes der Dichtkunst bestand nicht nur in Preisen, auch wenn Dichter – stets unsicher, was die Lebensdauer ihres Werkes betrifft – vermutlich mehr nach Auszeichnungen lechzen als

andere Handwerker des Wortes. Auch sie müssen ihren Lebensunterhalt verdienen, wobei es ihnen selten gelingt, allein von der Dichtkunst zu leben: Sie arbeiten bei Redaktionen und Verlagen, übersetzen, rezensieren Bücher, geben Unterricht. Oft treten sie auch auf Lyrikfestivals oder Lesungen auf, stellen ihre Gedichte vor und signieren Bücher. Sie kennen sich demnach untereinander nicht nur als Leser von Lyrik, sondern auch sozusagen als Mitglieder einer Zunft, als Arbeitskollegen. Miłosz und Brodsky verstanden diese Notwendigkeit gut, da sie sie selbst verspürten, und halfen einander ganz bewusst. Im August 1980, kurz vor seinem Nobelpreis, veröffentlichte Miłosz in *The New York Review of Books* eine lange Rezension zu Brodskys soeben erschienenem Gedichtband *Redeteil*, in der er das damals noch wenig bekannte Schaffen des russischen Dichters detailliert und mit großer Sympathie vorstellte. Miłosz ging sehr ernsthaft an diese Aufgabe heran und steckte viel Arbeit hinein. Er wusste, dass die Art der Rezeption von Brodskys Gedichten in den USA und England, wo diese Zeitschrift ebenfalls gelesen wird, von seiner Rezension abhing. Zuvor hatte er bereits Brodskys Gedichte in die Liste der Werke aufgenommen, die er bei seinen Seminaren über die moderne europäische Lyrik besprach. Brodsky trat darin gemeinsam mit Achmatowa, Mandelstam, Kavafis und den Franzosen Apollinaire, Cendrars, Claudel, Peguy, Saint-John Perse, Valéry auf. Miłosz bezog auch die Gedichte von Zbigniew Herbert und Oskar Miłosz in seinen Unterricht ein. Nach Mandelstam war Brodskys Schaffen – mit ganzen sechs Gedichten – dabei am häufigsten vertreten. Miłosz begann mit der „Elegie an John Donne“, Brodskys erstem herausragendem Gedicht, darauf folgten die drei religiösen Werke „Haltestelle in der Wüste“, „Nunc Dimittis“ und „Dominikonaj“ (aus dem „Litauischen Divertimento“), schließlich kamen zwei Gedichte mit klassischer Grundlage: „Odysseus an Telemachos“ und „Torso“. Aus Miłoszs Aufzeichnungen geht hervor, dass er überlegte, noch weitere Brodsky-Gedichte in sein Programm mit aufzunehmen: einen Gedichtteil ohne Titel, das Emigrationsgedicht „Das Jahr 1972“ und das „Wiegenlied von Cape Cod“. Mit dieser Gedichtauswahl illustrierte Miłosz seine oben angeführten Bemerkungen über Brodsky und zeigte, was er an dessen Werken besonders schätzte: die Achtung vor der Tradition, die geistige und religiöse Dimension und das in ihnen zum Ausdruck kommende Ringen mit der verrinnenden Zeit.

Auch Brodsky verdiente seinen Lebensunterhalt mit der Lehre. Bei seinen Seminaren am Mount Holyoke College analysierte er mit den Studenten die bereits erwähnten Gedichte Zbigniew Herberts sowie Werke von Miłosz und Szymborska. Die Namen der drei Dichter finden sich übrigens auf „Uncle Joe’s great books list“, einer bei den Studenten berühmten, dreiseitigen Pflichtlektüre-Liste von Brodsky, die über hundert Titel von der Bhagavad Gita bis zu Miłosz umfasste. Brodsky ergriff jede Gelegenheit, um die Studenten an diese Titel heranzuführen; in seine Vorlesungen flocht er auch Bemerkungen über Malerei, Architektur und Musik ein. Er ließ seine Studenten Gedichte auswendig lernen – eine an amerikanischen Universitäten eher unbekannte Vorgehensweise. Die Autoren, auf die Brodsky sich hauptsächlich konzentrierte, waren Frost und Auden sowie Zwetajewa, Kavafis, Rilke und Walcott. Auf die umfangreiche Analyse einzelner Gedichte verwendete er viel Zeit; aus einigen dieser Analysen wurden später ganze Essays, sodass wir einen recht guten Einblick in Brodskys Art des Unterrichtens haben. Auch Tonbänder sind erhalten: Mit Brodskys Erlaubnis nahmen die Studenten seine Seminare häufig auf. Er redete sie mit „boys and girls“ an, stellte zahlreiche Fragen und nahm mit großer Sympathie Stellung. Die Texte analysierte er mit den Studenten Zeile um Zeile, erklärte Struktur und Bezug zu anderen Texten, gab den historischen und kulturellen Kontext an. Aus den Aufzeichnungen, die ich gehört habe, geht hervor, dass er gern unterrichtete.

Als Unterrichtsmaterialien zu Herbert, Miłosz und Szymborska verteilte Brodsky Fotokopien von Miłoszs Anthologie der polnischen Lyrik der Nachkriegszeit. Im Zusammenhang mit Herberts Gedichten pflegte er stets einen langen Vortrag über die polnische Geschichte zu halten; Polen war für ihn unabänderlich mit Geschichte verknüpft. Er zeichnete dann Häuser an die Tafel, schrieb Daten dazu, die deren Zerstörung bezeichnen sollten, strich die Häuser durch, zeichnete sie wieder neu. Diese Fülle an Geschichte war der Grund, aus dem Brodsky der polnischen Lyrik ihren freien Vers verlieh. Eine feste Versstruktur erinnere die

polnischen Dichter an die Gesellschaftsordnung, welche die Totalitarismen des zwanzigsten Jahrhunderts in ihr Land gebracht hatten, schrieb er in der Einleitung zu einer Herberts Lyrik gewidmeten Ausgabe von *The Wilson Quarterly*. Dieser Kommentar bezog sich ebenfalls auf zwei Miłosz-Gedichte, die er im Unterricht besprach: „Elegia dla N. N.“ [Elegie für N. N.] (das Motto dieses Gedichtes eröffnet den ersten Band seiner Essays) und „Kawiarnia“ [Das Café] aus dem Zyklus „Stimmen armer Menschen“. Diese Gedichte hatte Miłosz nicht in seine Anthologie mit aufgenommen. Seinen Studenten legte Brodsky immer wieder nahe, Polnisch zu lernen, da sie nur dann die beste Lyrik der Welt lesen könnten.

Die Lehre an der Universität stellte einen Teil der Erwerbsarbeit dar, aber Brodskys Aktivitäten im Sinne einer größeren Verbreitung der Lyrik erfolgten meist vollkommen uneigennützig. Trotz seiner Krankheit und ständigen Eile widmete er sich immer eifriger dieser Tätigkeit. Gegen Ende seines Lebens war er sogar der literarische Leiter des Players Forum – *International Theatre Institute* in New York, einer Institution, die die Verbreitung ost- und südeuropäischer Literatur förderte. Er wollte auch eine Russische Akademie in Rom gründen, in der sich russische Dichter und Maler aufhalten können sollten. 1991 wurde er als erster nicht im Land geborener Dichter zum *Poet Laureate* der USA gekürt. In der Rede, die er damals hielt, schlug er eine wahre Lyrikschlacht vor: Die wichtigsten amerikanischen Gedichte sollten millionenfach aufgelegt und in jedem Hotelzimmer aufgestellt werden, Seite an Seite mit der Bibel, die, wie Brodsky sagte, sicher nichts dagegen haben würde, werde sie doch bereits vom Telefonbuch flankiert. Seine Anstrengungen blieben nicht ohne Erfolg, wenn dieser auch kleiner ausfiel, als er es sich gewünscht hätte. Dank seiner Initiative wurden in einigen amerikanischen Städten in den öffentlichen Verkehrsmitteln statt Werbetafeln Gedichte aufgehängt; das erste Gedicht in New York war Miłoszs „Spotkanie“ [„Begegnung“; amerik. Titel: „Encounter“]. Ich werde die Rührung nie vergessen, die mich überkam, als ich auf dem Weg zur Arbeit in einem überfüllten Wagen der Linie 6 unerwartet dieses Gedicht erblickte. Brodsky war es auch, der die Verleger dazu inspirierte, kleine Gedichtbändchen drucken und verteilen zu lassen; dank ihm fand ich mich eines Tages in einem Zugabteil wieder, in dem der Großteil der Passagiere jeder über sein eigenes Exemplar von Eliots *Das wüste Land* gebeugt saß. Seine fortschreitende Herzerkrankung hinderte Brodsky nicht daran, weiterhin auf Lesungen aufzutreten. Im Januar 1996 hätte er in New York die Einführungsrede auf einem Wisława Szymborska gewidmeten Lyrikabend halten sollen, doch ein heftiger Schneesturm, wegen dem die Lesung abgesagt werden musste, durchkreuzte diese Pläne. Brodskys Herzinfarkt wenige Tage später machte sie dann endgültig zunichte.

Bereits in seiner Jugend befasste sich Miłosz mit der Verwaltung des „Landgutes der polnischen Dichtkunst“, und die Übersetzung war eine Art, die polnische Lyrik zu einem Teil des weltweiten Landgutes zu machen. Sein Interesse für die Übersetzung englischer Lyrik ins Polnische begann schon vor dem Zweiten Weltkrieg; später pflegte er zu sagen, er habe daran mitgewirkt, den Einfluss der französischen Literatur auf die polnische Lyrik zu verringern. Auch nach seiner Ausreise aus Polen war er Übersetzerisch tätig, zunächst auf seinen diplomatischen Posten, dann im Exil. Zu Zeiten, in denen er selbst nicht schöpferisch tätig war, muss das Übersetzen für ihn so etwas wie Fingerübungen für einen Pianisten oder eher Komponisten gewesen sein. Seine Übersetzungen waren eine Art Leidenschaft, ein „Freundschaftsdienst, denn Geld lässt sich mit ihnen nicht verdienen“. [Cz. Miłosz: „Czy poeci mogą się lubić?“] In den 1960er Jahren gab ein polnischer Exilverlag in London Miłoszs Übersetzungen von Yeats, Wallace Stevens und Auden in einer Anthologie englischer Lyrik heraus. Zur gleichen Zeit arbeitete er selbst an einer englischsprachigen Anthologie zeitgenössischer polnischer Lyrik. Letztere erschien erstmals 1965, ist jedoch noch heute – über 40 Jahre später – in jeder guten Buchhandlung in den USA zu finden. Im Vorwort schrieb Miłosz:

Die Dichtergemeinschaften eines jeden Landes mit ihren Ritualen, Rivalitäten und Freundschaften erinnern an Freimaurerlogen des achtzehnten Jahrhunderts. Ich selbst bin Mitglied einer solchen Loge und freue mich, im Ausland als deren Repräsentant auftreten zu dürfen. [Cz. Miłosz (Hrsg.): *Postwar Polish. Poetry*

[Polnische Nachkriegslyrik]. 3. Auflage, Berkeley 1983, S. XIII]

Diese Worte stammen aus dem Jahr 1965, lange bevor er der amerikanischen oder internationalen „Dichterloge“ beitrug.

Miłosz's Anthologie ist somit das Ergebnis freundschaftlicher Loyalitäten, die bis in die Wilnaer Zeiten zurückreichen. Grundlage für das Übersetzen an sich war die Freundschaft, und freundschaftlich war auch die Art, in der es vonstattenging: als Gemeinschaftsarbeit mit Menschen, die Miłosz seine „Mitübersetzer“ nannte. Zuerst war dies Peter Dale Scott, mit dem zusammen Miłosz einen Gedichtband von Zbigniew Herbert herausgab, später seine Studenten Lillian Vallee und Richard Lourie, danach die beiden Dichter Robert Pinsky und Robert Hass, denen wiederum die Schriftstellerin und Übersetzerin Renata Gorczyńska zur Seite stand. Der Dichter Leonard Nathan übersetzte gemeinsam mit Miłosz die Lyrik von Aleksander Wat und Anna Świrszczyńska; Robert Hass blieb Miłosz bis zum Ende treu und übersetzte noch nach dessen Tod seine Gedichte. Miłosz wusste, wie bedeutend die Früchte dieser Gemeinschaftsarbeit waren. 1998 sagte er:

Ich habe aus nächster Nähe gesehen, wie sich der Platz der Lyrik auf dem amerikanischen Kontinent veränderte, denn mein unvergessener Freund Joseph Brodsky sowie auch Robert Hass und Robert Pinsky sind für ihren energischen Einsatz für eine ‚Lyrik für alle‘ berühmt geworden. [Cz. Miłosz: „Święto przyjaźni, rodzaj cudu“ [Das Fest der Freundschaft, eine Art Wunder]. In: *Rzeczpospolita* [Die Republik], Beilage „PlusMinus“, 16./17. Mai 1998]

Miłosz selbst wurde nach seinem Tod von Anna Bikont in der *Gazeta Wyborcza* (21. September 2004) ein „unermüdlicher PR-Mann der polnischen Lyrik“ genannt. Seine Anthologie nämlich hatte, wie auch der erwähnte Gedichtband von Zbigniew Herbert entscheidenden Einfluss auf die amerikanische Lyrik. Aleksander Fiut schreibt:

[...] es war allein Miłosz's Verdienst, dass auf der amerikanischen literarischen Landkarte das Phänomen der ‚polnischen Schule der Dichtung‘ auftauchte. [A. Fiut: *W stronę Miłosza*. S. 255]

Wie die Erklärungen von Dichtern wie Robert Pinsky oder Robert Hass bezeugen, liegt in diesen Worten keine Übertreibung. Adam Zagajewski formulierte es so:

Die Amerikaner finden in der polnischen Lyrik etwas Philosophisches, das, wie sie selbst sagen, intellektuell, aber nicht hermetisch ist. Intellektualität ist keine Flucht vor dem Leben und auch nicht vor dem Alltag. Ihrer Meinung nach haben die polnischen Dichter eine magische Formel gefunden, die Intellektualität mit Zugänglichkeit vereinbar macht. So etwas gibt es in der amerikanischen Lyrik nicht. Dort hat man entweder Wallace Stevens, den nur die Ideen interessieren, oder aber die Dichter der Erfahrung. [„Przyszli tłumacze. Z Adamem Zagajewskim rozmawia Joanna Gromek“ [Zukünftige Übersetzer. Adam Zagajewski im Gespräch mit Joanna Gromek]. In: *Gazeta Wyborcza*, 10. Juli 2003]

Die Verbindung von Intellekt und Alltäglichkeit, von Ekstase und Geschichte ist charakteristisch für Miłosz's Lyrik. Der Einfluss der von ihm zusammengestellten Anthologie sowie seiner Übersetzungen und eigenen Werke auf die amerikanische Lyrik waren vor nicht langer Zeit Thema auf zwei überaus wichtigen Ereignissen der poetischen Welt: dem viertägigen Miłosz-Festival an der kalifornischen Claremont McKenna-Universität im April 1998 und einer Lyriklesung am 13. März 2002 in New York unter dem von einem Zagajewski-Gedicht entlehnten Titel „Try to Praise the Mutilated World“ [Versuch's, die verstümmelte Welt zu besingen]. [Die dt. Übersetzung des Titels und des Gedichtes stammen von Karl Dedecius; A.d.Ü.] Beide Veranstaltungen gehören sowohl zur Geschichte der Dichtung als auch zur – mit ersterer eng verknüpften – Geschichte der Freundschaft.

Das Festival war eine gemeinsame Idee Robert Faggens, eines Literaturprofessors vom Claremont McKenna

College, und Adam Michniks, der dort zu der Zeit eine Vorlesungsreihe hielt; die Vorbereitungen dauerten über ein Jahr. Miłosz selbst nannte das Festival in einem Gespräch mit Elżbieta Sawicka eine „Feier der Freundschaft, deren Bedeutung für die Dichtkunst und für die Zusammenarbeit amerikanischer und europäischer Dichter ich vollkommen zu schätzen weiß“. Außer Miłosz besuchten das Festival viele mit ihm verbundene Lyriker, und die Diskussionen wechselten sich mit Lesungen ab. Der Dichter Edward Hirsch, ein enger Freund Adam Zagajewskis, sprach von Miłosz als einem amerikanischen Dichter. Die amerikanische Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts entströme, seiner Meinung nach, nicht nur ihren englischen Quellen, sondern sei ein Fluss, in den die Gedichte emigrierter Poeten mit einfließen. Wie Miłoszs Beispiel zeige, müssten diese Poeten nicht einmal auf Englisch schreiben; es reiche, wenn ihre Gedichte von anderen, in geistigem Kontakt mit ihnen stehenden Dichtern übersetzt und verinnerlicht würden. Miłoszs Übersetzer – Robert Hass, Robert Pinsky und Leonard Nathan – sind selbst ausgezeichnete Lyriker; ihre eigenen Gedichte reflektieren oft die Werke, an denen sie mit Miłosz arbeiteten. In ihren Ansprachen unterstrichen sie Miłoszs zentrale Stellung in der amerikanischen Gegenwartslyrik, für die sein Polen- und Litauertum die lang gesuchte historische Dimension sei. Die Offenheit von Miłoszs Dichtung traf hier auf die Offenheit und Aufnahmebereitschaft der amerikanischen Kultur.

Im Laufe seines Lebens, d.h. seines Arbeitens – denn Leben bedeutete für ihn unermüdliches Arbeiten – wurde Miłosz nicht nur zu einem wesentlichen Teil der amerikanischen Lyrik, sondern formte sie auch. Sie nahm ihn – im Gegensatz zu Brodsky, der zu sehr für sich stand, zu wenig integrierbar war – gewissermaßen in ihren Blutkreislauf auf. Auf dem Claremont Festival betonten viele Redner – darunter der irische Dichter Seamus Heaney, der Litauer Tomas Venclova, die Polen Adam Zagajewski und Bronisław Maj, die Amerikaner Ed Hirsch, W.S. Merwin, Linda Gregg, Jane Hirshfield, sowie auch Pinsky, Nathan und Hass – Miłoszs Einfluss auf ihre eigene oder die Lyrik anderer Dichter. Sie trugen ihre Gedichte vor und sprachen über Miłosz, wobei es aber nicht nur um den Dichter Miłosz ging, sondern auch um den Professor und den Autor politischer und autobiographischer Prosa, den Verfasser von Essays, Erzählungen und Vorträgen. Helen Vendler erörterte den Katholizismus im Gedichtzyklus „Świat“ [Die Welt]; Andrzej Walicki, Adam Michnik, Edith Kurzweil und ich debattierten über *Verführtes Denken*. Die Slawisten Madeline Levine, Bogdana Carpenter, Jan Blonski und Aleksander Fiut sprachen über Miłoszs Lyrik und Prosa im Kontext der polnischen literarischen Tradition. Zahlreiche weitere Menschen waren aus dem Ausland gekommen: Verleger, Freunde, Familie, Schüler. Der Leiter des Krakauer Verlages *Znak*, Jerzy Illg, präsentierte eine Ausstellung der polnischen Untergrundaufgaben von Miłoszs Werken, und eine eigens aus Krakau eingeflogene Musikgruppe spielte Irish Folk. Alle Anwesenden versicherten, niemals zuvor an etwas Ähnlichem teilgenommen zu haben. Und derjenige, über und für den dieses Festival war, saß mitten unter uns, hörte zu und brach von Zeit zu Zeit in sein wohlbekanntes, ansteckendes Lachen aus. Miłosz wurde von allen Seiten mit besonderer Herzlichkeit bedacht. Er trug Kopfhörer, da er schlecht hörte, eine Brille, da er schlecht sah, und stützte sich auf einen Stock, da er schlecht laufen konnte – und dennoch ließ die positive Energie in seinem Lachen auf den Gesichtern der vielen Menschen, die gekommen waren, um seine Gedichte zu hören und ihm Ehre zu erweisen, ein Lächeln erscheinen. Ein Teil von Miłoszs Talent bestand darin, eine ungewöhnliche Eigenschaft weitergeben zu können: die Fähigkeit, glücklich zu sein.

Das Festival in Claremont war ein Akt der Dankbarkeit für das Geschenk der polnischen Poesie: Die amerikanische Dichterschaft drückte so ihren Dank dafür aus, dass ihr eine andere, neue Art der Dichtkunst zugänglich gemacht worden war. Das zweite poetische Großereignis, der Leseabend im Jahr 2002, war die Bestätigung, dass dieses Geschenk angenommen worden war. Die polnische Dichtung diente hier als Antwort auf die Geschehnisse vom 11. September 2001. Die Wochenzeitung *The New Yorker* hatte in der direkt nach dem Angriff erschienenen Ausgabe das Zagajewski-Gedicht „Versuch's, die verstümmelte Welt zu besingen“ abgedruckt. Und die Lyrikredakteurin dieser Zeitung, Alice Quinn, organisierte ein halbes Jahr später den besagten Lyrikabend unter demselben Titel. Im Hörsaal der New Yorker Hochschule Cooper Union lauschten

damals 1.200 Menschen Gedichten von Miłosz, Herbert, Szymborska, Różewicz, Baranczak und Zagajewski. Gelesen und besprochen wurden die Gedichte von den bereits erwähnten „polonophilen“ Dichtern Edward Hirsch, Robert Pinsky und W.S. Merwin; des Weiteren lasen Susan Sontag, Rosanna Warren und Lawrence Weschler, die polnische Schauspielerin Elżbieta Czyżewska, Zagajewskis und Barańczaks Übersetzerin Clare Cavanagh und die bereits erwähnte Renata Gorczyńska. Von den Autoren war nur Zagajewski anwesend, leicht verlegen ob dieser großen Auszeichnung. „Niemals zuvor hat wohl das amerikanische Establishment der Lyrik eines bestimmten Landes solche Ehre erwiesen“, sagte Miłosz dem *Tygodnik Powszechny* am 11. August 2002. Die „polnische Schule der Dichtung“ erwies sich als fähig, die Gefühle des „verstümmelten“ Amerika auszudrücken, von dessen Leid zu künden. „Falls of Towers and the Rise of Polish Poetry“ [Der Fall der Türme und der Aufstieg der polnischen Lyrik] betitelte Sara Boxer ihren Artikel über diesen Abend in der *New York Times* vom 16. März 2002. Eine Erklärung der dort vorgetragenen Gedichte war nicht nötig – sie spiegelten die Gefühle und die Stimmung der Stadt wider, die diese Katastrophe zu verarbeiten suchte.

Kapitel 4

Frauen, Schriftstellerinnen und Musen

Brodsky und Miłosz traten zwar häufig gemeinsam auf Lesungen auf, sahen sich ansonsten jedoch selten. Auch wenn ihre Beziehung ausgesprochen herzlich war, hatte sie keinen besonders intimen Charakter. In persönlichen Dingen waren sie einander gegenüber eher zurückhaltend. Daher nehme ich nicht an, dass sie miteinander über ihre Probleme sprachen, ihr Familienleben oder ihre Haltung zu Frauen – und in letzterer unterschieden sie sich wirklich grundlegend.

Dieser Unterschied trat zufällig während einer öffentlichen Diskussion am 22. September 1981 in New York zutage. Die Stimmung bei diesem Gespräch war außergewöhnlich: Miłosz, glücklich wegen des kürzlich erhaltenen Nobelpreises, lachte und scherzte wie von einer großen Last befreit. In Polen war die Solidarność in vollem Gange und es gab Hoffnung, dass sich dort bald alles zum Besseren wenden würde. Das Gespräch fand vor voll besetztem Saal statt, und auch die Zuhörer waren fröhlich und freundlich gestimmt.

Mitten im Gespräch fragte Brodsky Miłosz lachend:

Wie würdest du Schönheit definieren?

„Wenn du ein junges Mädchen siehst, fragst du dich dann, was Schönheit ist?“, fragte Miłosz ebenfalls lachend zurück.

Brodsky darauf, immer noch lachend:

Nein, die Definition von Schönheit, meine Definition lautet – sie ist etwas, das du nicht besitzt.

Miłosz:

Manchmal kann man auch Schönheit bei etwas empfinden, das man besitzt.

Und Brodsky, wieder mit einem Lachen:

Mir scheint, das ist die polnische Einstellung. [Aus einem unveröffentlichten Stenogramm des Gesprächs „Panel Discussion with Czesław Miłosz“ [Podiumsdiskussion mit Czesław Miłosz] in *The New York Institute for Humanities* [New Yorker Institut für Geisteswissenschaften], 22. September 1981]

Mit diesem letzten Satz erfasste der russische Dichter den Kern des Unterschiedes zwischen ihm und Miłosz, den Unterschied in ihrer Beziehung zu Schönheit, Liebe und Frauen (in Bezug auf literarische Tropen und Traditionen). Miłosz hatte, sozusagen, eine katholische Sicht der Frau: Sie war für ihn Eva – Versuchung und

Erfüllung zugleich. Für Brodsky war die Frau – wie für Puschkin – untreue Geliebte, über die man nur in der Vergangenheit sprechen konnte. Miłosz beschreibt ihren sündigen, fragilen, aber wundervollen Körper; nachdem Brodsky sie in den Armen hielt, durchsuchte er das Zimmer mit den Blicken nach „dem Gespenst“, das einmal dort weilte. [J. Brodsky: „Neue Stanzen an Augusta“ (aus dem Russischen v. R. Dutli). In: *Brief in die Oase*, S. 27] Bei Miłosz ist es nur die Zeit, welche ihm die Frau nehmen kann; Brodsky ist der Große Verlassene. Miłosz widmete den Frauen viele Gedichte und Prosatexte. Einige von ihnen besingen das Leben, andere haben eher elegischen Charakter. Unter dem Schlagwort „Lena“ beschreibt Miłosz in *Mein ABC* seine erste erotische Faszination – die er im Alter von gerade einmal sechs Jahren erlebte. Die Erinnerung daran (einundachtzig Jahre später zu Papier gebracht!) ist tief in der Geschichte verwurzelt.

Immer wieder: die Frau und die zerstörerische Zeit. Vielleicht ist die Frau nur deshalb so begehrenswert, weil sie so fragil und sterblich ist. [Cz. Miłosz: *Mein ABC*, S. 111–112]

In diesem kurzen Text ist das Hauptmotiv seiner poetischen Sicht der Frau enthalten: Miłoszs Rivale ist die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. Zwei der wichtigsten elegischen Gedichte handeln vom Tod seiner beiden Ehefrauen: Janina Miłoszs Tod 1986 und Carol Thigpens 2002. Miłosz stellt darin seine essenziellsten Fragen.

„Ich liebte sie, nicht wissend, wer sie wirklich war“, heißt es in dem Gedicht „Na pożegnanie mojej żony Janiny“ [Zum Abschied meiner Frau Janina]. Mit Janina Dłuska-Miłoszowa verbrachte Miłosz fast fünfzig Jahre, wovon er sie die letzten zehn Jahre während ihrer zerstörerischen Krankheit pflegte. Das Gedicht eröffnet mit einem Bild der Verbrennung ihres Körpers, der Tonfall spiegelt Zerrissenheit, Schuldgefühl, Trauer: Er habe ihr „Schmerz zugefügt“, während er seinen „Illusionen nachjagte“, „sie mit anderen Frauen betrogen, ihr allein treu“; gemeinsam durchlebten sie einiges Glück und Unglück – „und hier diese Asche“. Das Feuer, das Janinas Körper verbrennt, ist kein rein literarisches; es verweist auf die theologische Doktrin der Apokatastasis, also auf die generelle Erlösung aller Wesen und ihre endgültige Rückkehr zum Ursprungszustand. Der Weg zurück führt durch das reinigende, „gelehrte“ Feuer. Doch die körperliche Erlösung ist nicht gewiss und der Tod scheint unbegreiflich:

Wie sich gegen das Nichts zur Wehr setzen?

Während die Welt auf den Kopf gestellt wird – ein Apfel nicht fällt und ein Berg sich von der Stelle bewegt –, lautet die Frage:

Glaube ich an die Auferstehung des Fleisches? Nicht bei dieser Asche.

Dennoch endet das Gedicht mit einer Beschwörung, einer Bitte um Rückkehr, um Hoffnung:

Ich rufe, ich flehe: Elemente, löst euch auf!

Fliegt in ein anderes,

das da kommen soll, Königreich!

Jenseits des Erdenfeuers setzt euch neu zusammen! [Cz. Miłosz: „Na pożegnanie mojej żony Janiny“ [Zum Abschied meiner Frau Janina]. In: ders.: *Wiersze*, t. 4 [Gedichte, Bd. 4]. Krakau 2004, S. 157–158]

Das seiner zweiten Ehefrau gewidmete Gedicht „Orpheus und Eurydike“ weicht weniger von der katholischen Orthodoxie ab. Hier gibt es keine Apokatastasis, der Tod ist unwiderruflich und wird akzeptiert. Dieses Gedicht, das Miłosz in hohem Alter, zwei Jahre vor seinem eigenen Tod, schrieb, ist eine Art Zusammenfassung seiner Ansichten über das künstlerische Schaffen und den Tod. Entsprechend der Grundsätze seines Realismus siedelte Miłosz beide Gedichte in den – wenn auch nur angedeuteten – geographischen Realien seines Ehelebens an. Im Janina Miłoszowa gewidmeten Gedicht führt der Weg ein kurzes Stück am Meer entlang, sicherlich in Kalifornien, wo sie starb. Die erste Strophe von „Orpheus und

Eurydike“ wird hingegen von Nebel beherrscht. Ort des Geschehens ist hier das Krankenhaus in San Francisco, wohin der Dichter fuhr, um Abschied von seiner Frau zu nehmen. Orpheus, der „auf den Gehsteigplatten beim Eingang zum Hades“ steht, versucht, sich vor dem scharfen Wind zu schützen, während rings um ihn die Lichter der Autos den Nebel durchdringen. Beide geographischen Momente scheinen Miłoszs Glauben an die Mimesis zu unterstreichen; selbst vor dem Abstieg ins Nirgendwo hält der Dichter an der Erde mit ihren messbaren, stofflichen Einzelheiten fest. Er ist Orpheus, der „heftig sein Leben, dazu seine Schuld“ fühlt, der Schuld seiner kleineren oder größeren Vergehen und auch der Unzulänglichkeiten seines Gedächtnisses, das die Toten bewahren könnte. Er ist nur Instrument, beherrscht von der Musik. Daher wiederholt er, als er Persephone um die Rückkehr Eurydikes bittet, die Hauptthemen seiner Gedichte – der Gedichte, die das Leben preisen – und singt:

Von der Helle des Morgens, von den Flüssen im Grün

[...]

Von der Wonne im Meer zu schwimmen, bei den Felsen aus Marmor.

Vom Feiern auf der Terrasse hoch über dem lärmenden Fischerhafen.

Stolz ist er besonders darauf, seine „Worte gegen den Tod gesetzt / Und mit keinem einzigen Vers das Nichts gepriesen“ zu haben. Persephone willigt ein, ihm seine Frau zurückzugeben, unter der Bedingung, dass er auf dem Weg zurück nicht mit ihr spricht und sich nicht nach ihr umsieht. Anders als im originalen Mythos hält der Dichter sich – als Zeichen seiner Treue – an die Vereinbarung. Er sieht sich nicht nach Eurydike um, wird aber von Zweifeln überwältigt, und diese Zweifel scheinen ein Verstoß zu sein, der Eurydike unerreichbar macht.

Ohne weinen zu können, weinte er über den Verlust

Der menschlichen Hoffnung auf Wiederauferstehung.

Denn er war nun wie jedermann sterblich,

Seine Lyra schwieg und er träumte ohne Schutz.

Er wusste, dass er glauben musste, doch konnte er es nicht.

Am Ende des Weges, als er zu Sonne, Himmel und Wolken hinaustritt, erweist der Weg hinter ihm sich als leer.

Erst jetzt schrie es in ihm: Eurydike!

Wie werde ich ohne dich leben, du Trösterin!

Doch seine Verzweiflung verebbt, denn „[d]ie Kräuter dufteten, tief klang das Summen der Bienen. / So schlief er ein, die Wange auf der warmen Erde“. [Cz. Miłosz: „Orpheus und Eurydike“ (aus d. Polnischen v. D. Daume). Bislang in dieser Version unveröffentlicht.]

Fast zwanzig Jahre liegen zwischen den beiden Gedichten, doch die im ersten Gedicht gestellte Frage ist – natürlich – dieselbe wie die im Kern des zweiten enthaltene. Die Antwort aber ist eine andere. Eurydikes Gesicht ist grau und die Augen abwesend, als der Dichter sie für einen Moment erblickt, bevor sie sich auf den Weg zurück an die Oberfläche der Erde machen. Janinas Bild ist körperlicher, ihre Verbrennung beinahe physisch spürbar. Element des ersten Gedichtes ist das Feuer, Element des zweiten sind Kälte und Dunkel. Darum ist das Hinaustreten ins Licht, die Rückkehr in die Welt der Helligkeit hier von so großer Bedeutung. Die Trauer und die Weigerung, den Tod zu akzeptieren, haben dem Dichter jede Hoffnung genommen; er ist unfähig, zu singen. Währenddessen sind die Sonne, die warme Erde und der Schlaf Zeichen des Trostes. Das Leben ist hier, im Esse, und solange es ist, muss man es preisen, in Vertrauen und Dankbarkeit. Das, was vorher die Hoffnung auf Rückkehr ins Leben war, ist nun – solange es andauert – die Bejahung des Lebens.

Im „Theologischen Traktat“, [Cz. Miłosz: „Theologischer Traktat“. Aus dem Polnischen v. Roland und Marga Erb. In: *Sinn und Form*, Heft 6, 2003, S. 733–734] der als seine letzte Worte angesehen werden kann, erklärt Miłosz – nach dem (jungen) Mickiewicz –, Eva habe eine zweifache Natur, sei eine „Abgesandte der Natur“:

*Von daher rührt wohl die Furcht des Mannes vor der Verheißung
der Liebe, die nichts anderes ist als die Verheißung des Todes*

Doch die Frau verkörpere ebenso eine geistige, christliche Dimension, denn sie erhielt „den Ruf / Mutter Gottes zu werden“ und nahm ihn an. Diese beiden Seiten sind miteinander verknüpft und fließen ineinander ein. In den Gedichten über Frauen, besonders den Liebesgedichten, überwiegt jedoch das Thema der Körperlichkeit, der physischen Verbundenheit mit der „warmen Erde“. „Die Frau hat immer eine Verbindung mit der Erde“, sagte Miłosz im Gespräch mit Renata Gorczyńska. [R. Gorczyńska [Ewa Czarnecka]: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem* [Weltreisender. Gespräche mit Czesław Miłosz]. Krakau 2002, S. 22] Im Gedicht „Wyznanie“ [Bekenntnis] aus dem Jahr 1986 – demselben Jahr, in dem auch „Na pożegnanie mojej żony Janiny“ entstand – schreibt er:

*Lieber Gott, ich mochte Erdbeermarmelade
Und die dunkle Süße des Körpers einer Frau* [Cz. Miłosz: „Wyznanie“ [Bekenntnis]. In: *Wiersze*, t. 4, S. 154]

Ähnliche Worte sagte er zwanzig Jahre zuvor im Gedicht „Annalena“ (1967): „Ich mochte deine samtene Yoni, Annalena, die langen Reisen im Delta deiner Beine“; [Cz. Miłosz: „Annalena“. Ebd., S. 22–23] die Liebe, der „süße Tanz“ sei dazu da, um für eine kurze Weile den Tod inexistent zu machen, die Zeit anzuhalten, die sich „abroll[e] wie der Faden eines in den Abgrund geworfenen Knäuels“. [Cz. Miłosz: „Ogród ziemskich rozkoszy“ [Der Garten der irdischen Lüste]. Ebd., S. 9]

Somit ist die Frau mit ihrer Körperlichkeit ein Zeichen des Todes, doch erlaubt auch die Vereinigung von Körper und Seele, wie im Gedicht „Ksiądz Ch. po latach“ [Pfarrer Ch. nach Jahren], wo der Erzähler sich an seine „Komplizin in der Sünde“ wendet, „Eva unter dem Apfelbaum im Garten der Lüste“, deren Brüste, Bauch und Lippen er liebte, auch wenn er nicht begreift, wie sie „anders, doch gleich“ sein kann. [Cz. Miłosz: „Ksiądz Ch. po latach“ [Pfarrer Ch. nach Jahren]. Ebd., S. 84–88]

Die biblische Eva ist die Summe aller Formen des Weiblichen, „diese Weisheit-Sophia, / Verführerin, Mutter und Ecclesia“, wie es in „Ogród Ziemskich Rozkoszy“ [Der Garten der irdischen Lüste] heißt. Adam sieht zu, wie sie, „die Geheimnisvolle“, den Apfel pflückt, und begreift dennoch nichts; der Erzähler ist „sie beide, zweifach“.

Eva vereint in sich Weiblichkeit und Männlichkeit, Weisheit, Sünde und Heiligkeit, Mutterschaft und Trost. Der Erzähler in Miłoszs Gedichten findet sich selbst in ihr wieder. Dieses Streben nach Einheit, der Vereinigung von Adam und Eva macht einen Teil der Größe seiner Dichtung aus. In „Nach der Vertreibung“ schreibt er:

*[...] Wie vollkommen
Das alles ist. Jetzt, für euch zwei Erwachsene
Im Königsbett vor dem Mansardenfenster.
Für Mann und Frau. Oder für eine Pflanze,
Geteilt in Frauheit und Mannheit, die sich nach einander sehnten.* [Cz. Miłosz: „Nach der Vertreibung“ (aus dem Polnischen v. D. Daume). In: ders.: *DAS und andere Gedichte*. München, Wien 2004, S. 115]

Die meisten der hier angeführten Gedichte, die, in denen er die weiblichen Reize klar und deutlich zelebriert, schrieb Miłosz in seinen Sechzigern. Diese Zeit scheint für ihn eine Phase der Wiederentdeckung der körperlichen Liebe gewesen zu sein. Doch bei allem Zauber schwingt in diesen Gedichten auch ein Unterton mit, etwas wie *les neiges d'antan* aus Villons Balladen. Es ist die christliche Eva, die Adam mit sich in den

Tod zieht. Die Angst vor der Zerbrechlichkeit und dem Verfall des menschlichen Körpers, der Schrecken des Todes wird auf die Frau übertragen: Sie ist diejenige, die dem Schrecken zu entfliehen hilft, und gleichzeitig die lebende Erinnerung an diesen. Miłosz bewegt sich innerhalb der christlichen Tradition und verlässt deren Rahmen auch nach Jahren des Lebens in unmittelbarer Nähe zur kalifornischen Variante östlicher und anderer Religionen nicht.

Wie ich bereits erwähnte, übertrat Miłosz Tabus und Barrieren und schrieb geradeheraus über Dinge, die in der polnischen Literatur normalerweise eher verschleiert blieben. Dabei handelte es sich um Fragen des Polentums, der Juden, der Religion und auch der Frauen. Die polnische Literatur wisse nicht, sagte Miłosz oft, in welchem Ton sie über Juden sprechen, über die Gottesfrage oder über Liebe, Körperlichkeit, Weiblichkeit schreiben solle. Es werden darin kaum je Freundschaften zwischen Frauen thematisiert. Warum es in seinen Stücken keine Frauencharaktere gebe, begründet der bekannte zeitgenössische Dramatiker Sławomir Mrożek so:

*[I]ch bin Erbe und Produkt einer Kultur und Sprache, die sich in solchen Dingen nur schlecht ausdrücken kann, und wenn sie es versucht, klingt es so falsch, so unbeholfen, so unreif, dass man besser gar nichts mehr sagen sollte. Sogar der Satz ‚[In meinen Werken] gibt es keine Frauen‘ klingt unbeholfen. [...] Nein, es ist nicht so, dass es ‚keine Frauen gibt‘ – uns gibt es nicht, die Menschen gibt es nicht, die Wirklichkeit gibt es nicht. Diese verfluchte Erziehung, diese verfluchte Unfähigkeit, aus der man sich das ganze Leben lang am eigenen Schopf herausziehen muss. [Jan Błoński, Sławomir Mrożek: *Listy. 1963–1996* [Briefe. 1963–1996]. Hrsg. v. Tadeusz Nyczek. Krakau 2004, S. 542]*

Auch Miłosz äußerte diese Ambivalenz zwischen Anziehung und Abgestoßensein in der polnischen Einstellung zur Frau. Als Illustration können hier seine der polnischen Dichterin Anna Świrszczyńska gewidmeten Texte dienen. Andere Schriftsteller und Dichter sind häufig Thema in Miłoszs Texten, selten jedoch schrieb er mit solcher Emotionalität über sie wie im Fall von Świrszczyńska. Mehrmals erwähnte er die Dichterin in Essays und Artikeln, widmete ihrem Werk ein Buch und gab eine Sammlung ihrer Gedichte in polnischer Sprache heraus, die er dann zusammen mit Leonard Nathan ins Englische übersetzte. Auch das Gedicht „Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie morza karaibskiego“ [Beim Übersetzen von Anna Świrszczyńska auf einer Karibikinsel] handelt von ihr. Zwischen Bananenstauden, auf einem Liegestuhl am Swimmingpool, in dem seine Frau Carol nackt ihre Runden zieht, „Kraul- und klassischer Stil“, übersetzt Miłosz darin Świrszczyńskas Gedichte in die englische Sprache und wendet sich direkt an die Dichterin:

*Ich rufe dich und du wirst mitten unter den Menschen sein,
Auch wenn du schriebst: „Es gibt mich nicht“*

Die Nacktheit von Miłoszs Ehefrau Carol im Swimmingpool harmoniert mit Świrszczyńskas Körperlichkeit, evoziert deren „Philosophie des großen Zehs, / Der weiblichen Spalte, des Pulses, des Dickdarms“. Miłosz begeistert ihre Freude am eigenen Körper. „Mit deiner weißen Mähne / Könntest du auf einem Besen reiten, den Teufel zum Geliebten haben“, schreibt er in dem Gedicht. [Cz. Miłosz: „Tłumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie morza karaibskiego“ [Beim Übersetzen von Anna Świrszczyńska auf einer Karibikinsel]. In: *Na brzegu rzeki*. S. 28–29] In diesem Gedicht und in Miłoszs Essays und Erinnerungen ist Świrszczyńska eine erstklassige Poetin. Wie in wohl keinem anderen der von ihm verfassten literarischen Lebensläufe unterstrich Miłosz hier die Einheit von Leben und Werk, das Autobiographische, Authentische, den Verismus der Dichtung – einer Dichtung, die radikal Swirszczynskas Körperlichkeit und Weiblichkeit ausdrückt.

Das Weibliche zieht Miłosz an und stößt ihn zugleich ab, daher die Bezeichnung Świrszczyńskas als Hexe, auch wenn das Hexenhafte an ihr wohl nur in der vollkommenen Akzeptanz ihrer Weiblichkeit bestand. Dies bedrohte sein männliches Selbst und machte sie gleichzeitig ungeheuer attraktiv. „Als ich mich für ihre Gedichte zu öffnen begann, erlag ich mehr und mehr ihrer außergewöhnlichen, starken, überschwänglichen

und fröhlichen Persönlichkeit“, schrieb er im Nachwort zu Świrszczyńskas Gedichtband. In dem auf Polnisch über ihr Werk herausgegebenen Buch spricht er sie mit dem literarischen Namen der Telimena an, der weiblichen Hauptfigur in Mickiewiczs *Pan Tadeusz*: „Du meine arme, mutige, großartige Telimena!“ und entschuldigt sich zugleich, ihr den Namen einer komischen Figur gegeben zu haben. [Cz. Miłosz: *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*. [Was hatten wir da für einen Gast. Über Anna Świrszczyńska]. Krakau 1996] Sein Portrait oszilliert zwischen Realität und Literatur, Ernsthaftigkeit und Karikatur, einer respektvollen Note und der gönnerhaften Haltung desjenigen, der beim Tanz führt. Besonders geringschätzig tut Miłosz Świrszczyńskas Feminismus ab, erklärt ihn zu einem Ausdruck der Solidarität anstatt zu einer Ideologie. Zur gleichen Zeit ist er erstaunt und erfreut, eine große Dichterin in ihr zu finden. Im Gegensatz zu ihm hinterließ Świrszczyńska keinen umfassenden Autokommentar, doch der autobiographische Charakter ihrer Gedichte reichte Miłosz aus, um ihr Leben wiederzugeben. Hier möchte ich auf einen Satz aus seinem Gedicht über sie zurückkommen:

Ich rufe dich und du wirst mitten unter den Menschen sein.

Miłosz kämpfte unermüdlich gegen das Vergessen, wollte Menschen aus der Unbekanntheit – gleichbedeutend mit Nichtexistenz – erretten. In seinen Büchern lässt er Seite um Seite die Erinnerung an Freunde, Bekannte, Familienmitglieder aufleben, sogar an die Molche, mit denen er als Kind spielte. Er gibt ihnen allen eine Existenz, „sogar einen Namen und einen Titel im Fürstentum der Grammatik, / Um euch durch Flexion vor dem Nichts zu bewahren“, wie es in einem Gedicht heißt. [Cz. Miłosz: „W słoju“ [In einem Glas]. In: *Wiersze t.* 4, S. 149] Bereits in seiner Jugend, sagte er oft, habe er die Vergänglichkeit von Menschen und Dingen stark wahrgenommen. In Świrszczyńskas Fall hat dieses „Bewahren im Fürstentum der Grammatik“ einen zusätzlichen Aspekt: Dank seiner Bemühungen, schreibt Miłosz im Nachwort zur englischen Ausgabe ihrer Gedichte, werde sie nun „als wahrhaft bedeutende Dichterin von metaphysischer Ausrichtung wahrgenommen. [Cz. Miłosz: *Jakiegoż to gościa mieliśmy*] Er wies ihr einen hohen Rang auf dem Landgut der polnischen (und hoffentlich auch der weltweiten) Dichtkunst zu.

Anna Świrszczyńska war, wie die gesamte polnische Bevölkerung, schwer gezeichnet durch die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs und besonders des Warschauer Aufstands 1944. Während des Aufstands arbeitete sie als Sanitäterin in einem Notkrankenhaus, wo sie – meistens vergeblich – den Tod von den Verwundeten (und von sich selbst) fernzuhalten versuchte. Erst viele Jahre später fand sie eine geeignete Sprache, um die Tragödie ihrer Stadt in Worte zu fassen. Miłosz war zu Recht beeindruckt von ihrem Gedichtband *Budowałam barykadę* [Ich baute eine Barrikade; 1974], der eine Art Schnappschüsse von der sterbenden Stadt enthält, Gedichte, die fast zu schmerzhaft sind, um sie zu lesen. Jedes einzelne wirkt wie die Nahaufnahme einer bestimmten Tragödie, und besonders erschütternd ist in ihnen die Fragmentierung der Zeit: Im Krieg gibt es keine Kontinuität, es gibt nur die Gegenwart. Die klare Sprache und bedingungslose Verwurzelung in der Realität machen diese Gedichte zum besten polnischsprachigen poetischen Zeugnis der Katastrophe des Aufstands. Darüber hinaus sind sie recht ungewöhnlich in ihrer Vermeidung jeglicher in der polnischen Kriegsliteratur so verbreiteter romantischer Verklärung. Geschichte und Religion sind die Grundkategorien des Polentums; hinter ihnen stehen eine lange literarische Tradition und auch eine fast unwillkürliche Wortwahl. Anna Świrszczyńskas Dichtung drückt sehr wohl das „Sacrum des Heimatlandes“ aus, wie Miłosz es nannte, wenn auch auf eine besonders unkonventionelle und nicht religiöse Weise. Was die Religion betrifft, so war sie, laut Miłosz, „eine typische Vertreterin der polnischen fortschrittlichen Intelligenz, d.h. Agnostikerin, und eine Erwähnung des Kirchgangs wird man in ihrer Arbeit kaum finden“. Dennoch sieht er in ihr eine Dichterin, deren Werke sich dem Absoluten nähern.

Ihre Dichtung bestätigt eine Regel, die sich im katholischen Polen eigentlich nicht bestätigen dürfte [...]: Im zwanzigsten Jahrhundert wird die beste Dichtung, die sich der Anderen Dimension annähert – wie auch immer wir diese Dimension nennen wollen –, von wenig oder gar nicht konfessionellen Dichtern

geschrieben, als lähme allein der Wortschatz voller Großbuchstaben die katechismustreuen Autoren. [Ebd., S. 28]

Eine weitere von Miłosz in einem Gedicht bedachte Schriftstellerin ist Jeanne Hersch. „Was habe ich von Jeanne Hersch gelernt?“ besteht aus zwölf moralischen und philosophischen Sätzen und ist ein zugleich diskursives und didaktisches Gedicht. Als Beispiel zitiere ich den ersten, vierten und letzten Satz:

1. Daß die Vernunft eine große Gabe Gottes ist, und daß wir an ihre Fähigkeit die Welt zu erkennen glauben sollen.

[...]

4. Daß Aufrichtigkeit ein Beweis für Freiheit ist, und daß man die Unfreiheit an der Lüge erkennt.

[...]

12. Daß man zu Lebzeiten nicht wegen begangener Fehler und Sünden verzweifeln darf, denn die Vergangenheit ist ja noch nicht abgeschlossen. Sie erhält ihren Sinn erst durch unsere Folgehandlungen.

[Cz. Miłosz: „Was habe ich von Jeanne Hersch gelernt?“ (aus dem Polnischen v. D. Daume). In: *DAS und andere Gedichte*, S. 57–58]

Dass Miłosz seine emotionale Verbindung zu Hersch unerwähnt lässt, weist auf die Grenze der Intimität hin, die er in seinen Erinnerungen niemals überschreitet. Die Frauen, die in seinem Gefühlsleben eine besonders wichtige Rolle spielten, erwähnt er nur selten. Wie ich bereits schrieb, half Jeanne Hersch ihm in der ersten Zeit der Emigration, einige seiner ideologischen Bedenken zu überwinden. Die feministische Literatur zitiert oft einen Textauszug von Joseph Conrad, in dem eine Hand ihm in den Momenten der größten Verzweiflung eine Tasse Tee herüberreicht. Jedoch auch hier ging Miłosz eigene Wege: Von Jeanne Hersch hinterließ er uns nicht die Hand, sondern den Kopf. Von allen Arten der Amputation scheint mir diese noch die beste zu sein.

Entgegen der Tradition, über die sich Mrozek beschwerte, schrieb Miłosz immerfort über Frauen: über Nelly Micińska, die „eine bleibende Spur sowohl in gedruckter als auch nicht gedruckter Form – in den Herzen einiger Menschen – hinterließ“, [Cz. Miłosz: *O podróżach w czasie* [Über das Reisen in der Zeit], Krakau 2004, S. 250–251] und über seine „Chefin“ Halina Sosnowska, in der Vorkriegszeit seine Vorgesetzte beim polnischen Radio. Er bewunderte und rühmte Zofia Hertz, Nika Kłosowska, Irena Ślawińska und Irena Krońska; große Autoritäten waren für ihn Simone Weil und Hannah Arendt. Die Landschaft seiner Erinnerung war sowohl für Männer als auch für Frauen offen.

Auch Joseph Brodsky schrieb über Schriftstellerinnen; von besonderer Bedeutung sind seine Essays über die Dichterinnen Anna Achmatowa und Marina Zwetajewa. Zusammen mit Ossip Mandelstam und Boris Pasternak sind sie für ihn die wichtigsten russischen Literaten des zwanzigsten Jahrhunderts. Die beiden Dichterinnen schätzt und bewundert Brodsky nicht nur für ihr Schaffen, sondern auch für ihre Lebenseinstellung. Eine andere Schriftstellerin, der er zwei Essays widmete, ist Nadeschda Mandelstam, die Autorin beeindruckender Memoiren und Ossip Mandelstams Witwe. Der Stil von Brodskys Essays über diese Frauen ist ein ganz anderer als bei Miłosz, dessen Erinnerungen und Analysen einen persönlichen, ungezwungenen, fast plaudernden Tonfall haben. Vor seinen Augen erstreckt sich ein riesiges Panorama voller Gerüche, Geräusche, Farben und Schatten, das es festzuhalten gilt. Anders als Brodsky konzentriert Miłosz sich nicht allein auf das Schaffen der Schriftstellerinnen, vertieft sich nicht Wort für Wort in ihre Texte. Brodsky schreibt fieberhaft, stets auf der Jagd nach dem immer wieder entgleitenden Kern. Seine Assoziationen sind poetischer Art, der Verlauf der Narration unvorhersehbar.

Der Grund für diesen Unterschied könnte im anderen Zugang zur Vergangenheit liegen. Miłosz hatte ein

hervorragendes Gedächtnis – darauf weist z.B. sein Roman *Das Tal der Issa* hin –, Brodsky konnte sich dagegen am besten Gedichte merken; Miłoszs Gedächtnis war somit narrativ, Brodskys lyrisch. Diese Andersartigkeit spiegelte sich in der unterschiedlichen Verwurzelung im Leben wieder. Miłosz genoss und zelebrierte den Alltag und die Momente der Harmonie, das Esse; Brodsky war weniger im Leben verwurzelt, war abgeschnitten von seiner Familie und den Kindheitserinnerungen, und mehr noch: er war krank. Seine Herzkrankheit zeugt von einer besonderen Art der Sensibilität. Als er 1994 während seines Schwedenaufenthaltes zum Kardiologen musste, sagte dieser ihm, er sei wie ein verwundetes Tier, das schlicht um sein Überleben kämpfe. Brodsky rechnete jeden Moment mit dem Tod; bevor er ein Hotelzimmer verließ, brachte er seine Papiere in Ordnung. Ein Psychologe bescheinigte ihm damals die „Hetze-Krankheit“. [„Hurry sickness“, eine Notiz von Aleksander Perski, Hotel „Mälardar“, 8. September 1994; im Besitz des Autors.]

Anspannung und Nervosität sind kein Schwachpunkt in Brodskys Schriften, sondern einfach einer seiner Charakterzüge. In seine Bewunderung für Miłosz mischte sich die Anerkennung für dessen Lebensbejahung, die ihm selbst verwehrt war. Denn obwohl er seine Tage in unermüdlicher Arbeit verbrachte, wirkte Miłosz, als verfüge er über alle Zeit der Welt. Brodsky hingegen foht einen stetigen Kampf gegen die Zeit aus, in dem ihm weder Religion noch Geschichte (seines Landes oder seiner Familie) halfen. Die Herzkrankheit erinnerte ihn immerzu an die Schere der Parzen. Deshalb hielt er sich nicht mit dem Leben auf, sondern befasste sich mit dem Werk, besonders der Dichtung; die meisten seiner Essays handeln von Schriftstellern und Dichtern. Miłosz interessierte die Weiblichkeit von Świrszczyńska oder Denise Levertov; Brodsky schrieb nichts über solche Dinge. Zwetajewa, „Hiob im Rock“, war seiner Ansicht nach die bedeutendste Lyrikerin des zwanzigsten Jahrhunderts, größer noch als Auden. Die emotionale Temperatur und das steigende Tempo in ihren Gedichten faszinierten ihn, und er sprach diesen Eigenschaften seine Verehrung aus, indem er einige der Gedichte ins Englische übersetzte. Diese Übersetzungen geben die enthaltene Spannung und die – auch für ihn selbst charakteristische – „Flucht nach vorn“ in ausgezeichneter Weise wieder. Im Gespräch mit Solomon Volkow widerspricht er vehement der Einordnung von Zwetajewas Dichtung in die Unterkategorie der „Frauenlyrik“. „Unterscheidet eine weibliche Stimme in der Dichtung sich wirklich in gar nichts von einer männlichen?“, fragt Volkow. „Nur bei den Endungen der Verben“, antwortet Brodsky, im Gedanken an die russische Grammatik. Die einzige Dimension, in der Brodsky Achmatowas und Zwetajewas Weiblichkeit wahrnahm, war die, dass „Frauen schon immer viel strenger in ihren moralischen Forderungen waren [als Männer]“, und „sensibler für ethische Verstöße, psychologische und intellektuelle Unmoral sind“. Doch der tragische Ton von Zwetajewas und Achmatowas Gedichten sei sozusagen „geschlechtslos“. „Ist Hiob Mann oder Frau?“, fragt Brodsky. [S. Volkow: *Conversations with Joseph Brodsky*, S. 39, 43]

Zwetajewa beging während des Zweiten Weltkriegs Selbstmord, doch Achmatowa überlebte den Krieg glücklicherweise. Brodsky war einundzwanzig Jahre alt, als er sie traf.

Es entstand ein so guter Kontakt zwischen uns, weil ich mir genau bewusst war, mit wem ich es zu tun hatte. Und sie wiederum fand in mir so etwas wie einen Teil von sich selbst. Umgekehrt natürlich auch.

[Brodsky im Gespräch mit Jelena Jangfeld-Jakubovitch (1993). Zitat nach: P. Fast: *Spotkania z Brodskim* [Begegnungen mit Brodsky]. Breslau 1996, S. 120, 122]

Achmatowa und Zwetajewa hatte Brodsky kein Gefühl der Andersartigkeit. So wie sie ordnete er sich der Sprache unter.

Sein Verhältnis zu Achmatowa ist das Gegenteil von Miłoszs Haltung Świrszczyńska gegenüber. Das ist nachvollziehbar, war Świrszczyńska doch im gleichen Alter wie Miłosz und eine kaum bekannte Lyrikerin, während Achmatowa ein halbes Jahrhundert älter war als Brodsky und, wie er selbst sagte, seine innere Welt formte. Nach Ansicht von Tomas Venclova waren „seine moralischen Entscheidungen, sein Wertgefühl quasi unterbewusst von Achmatowa diktiert: [...] er hatte Achmatowa verinnerlicht, sie zu einem Teil von sich

selbst gemacht“. [T. Venclova: „Petersburskie spotkania: Achmatowa i Brodski“ [Petersburger Begegnungen: Achmatowa und Brodsky]. In: *Zeszyty Literackie* 83, 2003, S. 168] Venclova gibt an, Brodsky habe Anna Achmatowa neun Gedichte gewidmet und die Thematik vieler weiterer Gedichte von ihr entlehnt, wobei Achmatowas Gestalt sich manchmal im Text zeige. Eine wunderbare Illustration ihres Einflusses ist Brodskys Elegie „Zum hundertsten Geburtstag Anna Achmatowas“ mit der Phrase „Bog sochranjaet vsë“ [Gott bewahrt alles]. Als Brodskys Tochter geboren wurde, nannte er sie Anna Aleksandra Maria und verband so die Vornamen seiner Eltern mit dem der Dichterin.

Auch sein kurzes Gedicht „Dido und Äneas“ schrieb Brodsky wahrscheinlich in Anlehnung an Achmatowas Gedicht „Die letzte Rose“ aus dem Jahr 1963. Achmatowa kehrte häufig zum Schicksal Didos zurück, der Gründerin und Königin Karthagos, die durch eigene Hand starb, nachdem Äneas sie verlassen hatte. „Die letzte Rose“ versah Achmatowa mit einem Leitsatz aus einem Gedicht, das der dreiundzwanzigjährige Brodsky ihr gewidmet hatte:

Vy napišete o nas naskosok [Ihr werdet aus schrägem Winkel über uns schreiben].

Es war, als habe sie diese Prophezeiung erfüllen wollen, denn unter diesem Motto, unterschrieben mit Brodskys Initialen, erschien das Gedicht im selben Jahr in der Januarausgabe der Zeitschrift *Novij Mir* [Neue Welt]. „Das war das erste Mal, dass Brodskys Name gedruckt auftauchte – er war zu dieser Zeit ein bekannter Untergrunddichter –, und dieses Ereignis wurde fast zum Hauptdiskussionsthema in den inoffiziellen Kreisen“, schreibt Venclova. [Ebd., S. 167] Brodskys Leitsatz wurde später aus politischen Gründen gestrichen und das Gedicht ohne ihn gedruckt, mit der Jahresangabe 1964. Brodsky zitierte das Gedicht viele Male in Interviews und Gesprächen, Achmatowa nannte er ganz direkt „Dido“; in seinem bereits erwähnten Gedicht „Dido und Äneas“ ist sie gemeint:

*[...] und sah im Flimmerlicht zwischen Rauch und Flamme
Karthago lautlos auseinanderbrechen*

Schon lange vor der Prophezeiung Catos. [J. Brodsky: „Dido und Äneas“ (aus dem Russischen v. R. Dutli). In: *Brief in die Oase*, S. 42]

Auch in seiner Form ist das Gedicht eine Verbeugung in Richtung Achmatowa: Die Erzählweise ist elliptisch und „nach Achmatowascher Art“ metrisch zurückhaltend. Vielleicht übersetzte Czesław Miłosz dieses Gedicht deswegen – als einziges von Brodskys Gedichten – ins Polnische. Brodsky übersetzte sechs von Miłoszs Gedichten ins Russische – keines davon im Übrigen von der Liste aus Miłoszs „Beistandsbrief“. Für Brodsky und seine Freunde war Achmatowa der Inbegriff der Erinnerung; sie machte ihnen die vorrevolutionäre russische Literaturtradition zugänglich, für die es bereits damals nur noch wenige Zeugen gab. Die Landschaft, in der sie aufwuchsen, war leergefegt von Revolution, Terror und Krieg und gelähmt von der Zensur. Die wenigen Einflüsse, von denen sie geformt wurden, lassen sich daher unschwer zurückverfolgen. Die jungen Literaten mussten sich nicht nur Ideen, sondern auch bestimmte Traditionen, Arten der Dichtung und Geistigkeit allein wieder erarbeiten. Achmatowa war nur eine der Führerinnen auf diesem Weg, aber sie war es, bei der Brodsky Henry Purcells Oper *Dido and Aeneas* hörte, bei der er über das Christentum als Grundlage unserer Kultur lernte, sie führte ihn nicht nur an die Bibel – die klassische Tradition – heran, sondern auch an die „englische Ausrichtung“. Achmatowa verehrte Byron und Shakespeare („Die letzte Rose“ war sicherlich auch durch letzteren inspiriert), die gesamte englische Romantik.

Ihre enge Freundin Nadeschda Mandelstam schrieb:

Als ich das erste Mal, noch in Zarskoje Selo, mit Achmatowa sprach, fiel mir plötzlich auf, dass sie von Dichtern aus der Vergangenheit sprach, als wären sie noch am Leben, als hätten sie ihr erst gestern einen

Besuch abgestattet und aus ihren frisch verfassten Gedichten vorgelesen [...] Die Wiederbelebung bereits verstorbener [poetischer] Vorfahren wurde für Achmatowa zu einem ganz natürlichen Akt der Freundschaft, zur lebendigen Beziehung eines Dichters zu seinen Ahnen – Freunden und Brüdern im Haus derselben Mutter, der weltweiten Dichtung.

Nadeschda Mandelstam zufolge träumte Achmatowa von dem Moment, in dem sie ihre verstorbenen Vorgänger – auch Ossip Mandelstam – treffen und ein „Festgelage“ mit ihnen halten würde. Sie war ihren literarischen Vorfahren treu und versuchte, eine durch Kriege, Revolution, Totalitarismus, den Tod der Dichter selbst und auch die Ignoranz und Gleichgültigkeit ihrer Zeitgenossen gefährdete Tradition wiederaufzubauen. Was zählte, war, dass „die von unseren Vorfahren entgegengenommene Fackel weiter brannte“. [Nadezhda Mandelstam: *Mozart and Salieri* [Mozart und Salieri]. Ann Arbor 1973, S. 19–20, 23, 69] Brodsky nahm ebenfalls die Verantwortung des Weiterreichens der poetischen Fackel auf sich. Er nannte Achmatowa „die klagende Muse“, nicht nur wegen des tragischen Untertons ihrer Dichtung, inklusive des „Requiems“, sondern vielleicht auch, weil sie beide dieses alte Wort so gern verwendeten. [Ebd., S. 83] In ihrem frühen Gedicht „(Sie kam, warf ab den Schleier)“ von 1924 beschreibt Achmatowa den Besuch der Muse:

*Sie kam, warf ab den Schleier, der sie zierte,
Und schaute dann sehr aufmerksam auf mich.
Ich frug: Bist du's, die Dante einst diktierte*

das Buch der Hölle? Sie entgegnet': Ich. [Anna Achmatowa: „(Sie kam, warf ab den Schleier)“; aus dem Russischen v. Rolf-Dietrich Kei, 1924]

Dank Achmatowa standen die Musen im nüchternen, pruden Sowjetrussland nicht nur als Marmorstatuen am Ufer der Newa, sondern bevölkerten auch die Landschaft der Dichtung. Brodsky benannte einen wichtigen Gedichtband nach Urania, der Muse der Astronomie; er schrieb Essays über Klio, die Muse der Geschichte, Euterpe, die Muse der lyrischen Dichtung und Mnemosyne, die Muse der Erinnerung und Mutter aller Musen. Die Musen waren nicht nur literarische Ausschmückung oder Beweis für die spät erworbene Bildung des Autodidakten, sondern Symbole der Dichtung. Sie drückten Brodskys Entscheidung gegen die Modernität und für den Klassizismus aus.

In der Zeit seiner Besuche bei Achmatowa – seiner „Lehrzeit“ – schrieb Brodsky eines seiner ersten langen Gedichte; es trug den Titel „Sofija“ und war Zofia Kapuścińska gewidmet, die damals in Leningrad studierte. Das Gedicht stammt von 1962, als Brodsky zweiundzwanzig Jahre alt war, und ist eines seiner ersten Gedichte, die das Weihnachtsthema behandeln. Die „Sofija“ im Titel ist nicht, wie bei Miłosz, die Trägerin der Weisheit, sondern eine Kreuzung zwischen einer wirklichen Frau, der Seele des Dichters und einer Muse. Zofia war Brodskys Eurydike, sie war für ihn verloren, während er – wie Orpheus mit der Erinnerung an sie und einem Foto zurückblieb. Er sollte noch viele Male zu Orpheus' Figur zurückkehren, auch in einem seiner späten Essays (1994), der sich auf Rilkes Gedicht „Orpheus. Eurydike. Hermes“ bezieht. In einem anderen Essay aus den 1990er Jahren, „Altra Ego“, kommentiert Brodsky eine Ausstellung, bei der die Fotos berühmter Künstler durch die der Frauen ergänzt worden waren, die sie inspiriert hatten. Er macht sich über diese Idee lustig; für ihn ist die Muse identisch mit Sprache:

[V]ermutlich ist es das Genus der Sprache im Griechischen (glossa), auf das die Weiblichkeit der Muse zurückzuführen ist. [J. Brodsky: „Altra Ego“. In: ders.: *Der sterbliche Dichter*. Aus dem Amerikanischen v. Sylvia List. München 1998, S. 133; Textstelle teilw. neu übers. v. mir; A.d.Ü.]

Brodsky kehrt hier nicht nur zu Orpheus zurück, sondern erwähnt auch Achmatowa und wiederholt die Motive aus deren kurzem, oben zitierten Gedicht „(Sie kam, warf ab den Schleier)“. Die Muse ist nicht die

Geliebte des Dichters sie ist die Stimme der Dichtung.

Darin liegt der entscheidende Unterschied zwischen der Geliebten und der Muse: diese stirbt nicht. Dasselbe gilt für die Muse und den Dichter: ist er dahin, findet sie in der nächsten Generation ein neues Sprachrohr für sich. [Ebd., S. 146]

Achtundzwanzig Jahre trennen „Sofija“ vom Essay „Altra Ego“, zweiunddreißig vom Rilke-Essay. Und doch ist eine erstaunliche Stabilität der Motive, Bezüge, Anspielungen zu bemerken, obwohl der Autor in der Zwischenzeit sogar von einer Sprache in die andere wechselte – was für einen Dichter wahrhaftig eine radikale Veränderung bedeutet. Vielleicht war es gerade diese Stabilität, diese Klarheit darüber, was Dichtung aussagt, die es Brodsky erlaubte, in eine andere Sprache zu wechseln. Es war eine rein äußerliche Veränderung, während derer das Wesen das gleiche blieb. In seinem Gedicht nennt Brodsky seine Beziehung zu Zofia „eine seltsame Liebe“, doch die Liebe ist hier nicht das Hauptthema. „Sofija“ ist eine gelungene literarische Übung, die verschiedene Ideen und Motive verarbeitet und Bezüge zu vielen anderen Dichtern, besonders zu Puschkin und Pasternak, knüpft. Die Liebe ist nur einer der Handlungsfäden darin, wird allerdings bereits in der Form behandelt, die später die Tiefenstruktur in Brodskys Liebeslyrik ausmacht: Gefühle werden in der Vergangenheit beschrieben, mit und aus einer zeitlichen und räumlichen Distanz, wie z.B. beim dreiteiligen Gedicht „Polonaise“, das neunzehn Jahre nach „Sofija“ entstand und ebenfalls Kapuścińska gewidmet ist. Auch Miłosz hatte seine Zweifel, was Liebeslyrik betraf. Die polnische Dichterin Julia Hartwig erinnert sich daran, wie sie ihm ihre ersten Gedichte zeigte und er sagte:

Oh, über Liebe... Liebe ist kein Thema für Gedichte. [Julia Hartwig: „Największe szczęście, największy ból“ [Das größte Glück, der größte Schmerz]. Interview mit Jarosław Mikołajewski. In: *Wysokie obcasy* [Hohe Absätze], Samstagsbeilage zur *Gazeta Wyborcza*, 26. März 2005]

Sowohl Miłosz als auch Brodsky näherten sich der Liebeslyrik als Handwerker, betrachteten mehr die Texte anderer Dichter als das Objekt ihrer eigenen Gefühle. „[D]as Thema Liebe [schränkt] die formalen Möglichkeiten nun einmal ein“, schreibt Brodsky in „Die klagende Muse“, [J. Brodsky: „Die klagende Muse“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 31] und in „Altra Ego“ weist er kategorisch jede biographische Interpretation seiner Liebesgedichte zurück: „Auch der frauen- und menschenfeindlichste Dichter verfertigt einen Schwall Liebesgedichte, und sei es als Treuezeichen der Gilde gegenüber oder zur Übung. [...] Für einen Mann ist das Antlitz eines Mädchens natürlich das Antlitz seiner eigenen Seele“, schrieb ein russischer Dichter. [...] Ein junges Mädchen ist, kurz gesagt, das Double der eigenen Seele“, und die lyrische Dichtung sei die Suche nach dieser.

Daher die Einzigartigkeit der Adressatin und die Beständigkeit der Manier oder des Stils. [...] Ein Liebesgedicht ist, schlicht und einfach, eine Seele in Bewegung. [J. Brodsky: „Altra Ego“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 136–140]

Diese literarische „Monogamität“ der Liebesgedichte verweist auf „M. B.“ – Marina (Marianna Pawlowna) Basmanowa – Brodskys große Liebe in den 1960er Jahren und Mutter seines Sohnes. Ich habe bereits erwähnt, dass die problematische Beziehung zu ihr Brodsky mehr beschäftigte als Gefangenschaft, Prozess und Verbannung nach Norenskaja. Ihre Liebesbeziehung und die Trennung waren viele Jahre lang Thema in seinen Gedichten: „Ich war nur, was / du mit der Hand berührtest“ schrieb er 1981:

*Ich war bloß das, was du
dort unten erkanntest,
ein vages Rund anfangs,
später die Züge dazu.*

[...]

*Ich war blind von Geburt.
Du erschienst verborgen,
öffnetest mir die Augen.
So entsteht eine Spur.*

*Welten entstehen so.
So läßt man bisweilen
alleine sie kreisen,
verschenkt sie froh.*

*Vom Heißen ins Kalte,
vom Licht ins Dunkel geworfen,
im Weltgebäude verloren,*

dreht sich der Ball. [J. Brodsky: (Ich war nur, was); aus dem Russischen v. B. Veit. In: *Brief in die Oase*, S. 127–128]

Brodsky fasste die Gedichte für M. B. in einem Band namens *Neue Stanzen an Augusta* zusammen. Für ihn waren sie der wichtigste Teil seines Werkes, und sein Freund und Kritiker Lew Losew stimmt ihm zu. [J. Brodsky: „Neue Stanzen an Augusta“. In: *Brief in die Oase*. Siehe auch: Lew Losew: Iosif Brodskij: *Opyt Literaturnoj Biografii* [Joseph Brodsky. Versuch einer literarischen Biographie]. Moskau 2006, S. 72–73] Der Titel ist eine Anspielung auf Byron und soll den literarischen – und nicht biographischen – Charakter der Gedichte unterstreichen. In seiner Analyse eines der Gedichte schrieb Gerry Smith, es drücke „die klassische Einstellung männlicher russischer Dichter zu Mann-Frau-Beziehungen aus. Das Gedicht ist eine Elegie, was bedeutet, dass die Beziehung zelebriert wird, nachdem sie bereits beendet ist. Puschkins ‚Ja was ljubil‘, [Ich liebte Sie] ist die Quintessenz des Themas der verlorenen Liebe, wodurch jede andere Art, sie zu behandeln, unangemessen wird. Bis zum heutigen Tag scheint es für einen männlichen Russen undenkbar, Liebeslyrik über eine bestehende, gegenseitige Liebesbeziehung zu schreiben – besonders, wenn es sich um eine eingetragene handelt.“ [Gerry Smith: „A Song without Music“ [Ein Lied ohne Musik]. In: L. Loseff, V. Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 22]

Brodsky hätte dieser Darstellung sicherlich zugestimmt; das sechste seiner „Zwanzig Sonette für Maria Stuart“ ist eine Variation von Puschkins Gedicht. „Ich liebte dich“ heißt es darin, und die Liebe sei „nur Schmerz“. [Ann Kjellberg (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Collected Poems in English* [Joseph Brodsky. Gesammelte Gedichte in englischer Sprache]. New York 2000, S. 228; engl. Fassung d. Textstelle: I loved you. And my Love of you. (it seems, / it's only pain) still stabs me through the brain] Die Gedichte an M. B. sagen mehr über seine literarischen Neigungen als über Geschehnisse aus seinem Leben. Voller Dankbarkeit, Bitterkeit und Verzweiflung, wie sie sind, gehören sie zu den schönsten Liebesgedichten in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Natürlich gibt es auch andere Liebesgedichte in Brodskys poetischem Œuvre. Sie sprechen von Körper und Schönheit, wenn auch auf überwiegend ironische Art. Eine der „Römischen Elegien“, Benedetta Craveri gewidmet, zählt auf: „Lesbia, Julia, Cynthia, Livia, Michelina [...] / Göttinnen seid ihr / bloß auf Zeit“, und ruft:

Herrlich der schwellende Leib, die zärtlichen Schenkel! [Siehe J. Brodsky: *Römische Elegien und andere Gedichte*. Aus dem Russischen v. Felix Philipp Ingold. München, Wien 1985, S. 93]

Doch es kommen auch Ekel und fleischliche Erfahrungen vor, wie in dem Gedicht „Debiut“ [Debüt], das die traurige sexuelle Initiation zweier vollkommen einsamer Menschen beschreibt. [J. Brodsky: „Debiut“ [Debüt]. In: ders.: *Konec prekrasnoj éPOCHI* [Das Ende einer wunderschönen Ära]. New York 2000, S. 100] Spricht Brodsky von sich selbst, scheint er wie der Hauptdarsteller in einem alten amerikanischen Film: ein Mann mit einer

schmerzlichen Vergangenheit, allein, ironisch, unrasiert, mit einem Whisky in der Hand, den Blick melancholisch durchs Fenster gerichtet. Seine unterdrückten Gefühle dringen kaum durch sein beherrschtes Äußeres; er scheint nichts mehr vom Leben zu erwarten. Im Gedicht „I Sit by the Window“ [Ich sitze am Fenster] nimmt er, wie Conrad, eine Art Amputation vor, fragt, wer das ganze Mädchen brauche, wenn er dessen Knie habe. Und in der letzten Strophe heißt es:

Ich war glücklich hier. Aber ich werde es nicht wieder sein [A. Kjellberg (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Collected Poems in English*, S. 46–47; engl. Fassung: „I sit by the window. Outside, an aspen. / When I loved, I loved deeply. It wasn't often. / I said the forest's only part of a tree. / Who needs the whole girl if you've got her knee? [...] I sit by the window. The dishes are done. / I was happy here. But I won't be again.“]

Der erwähnte ehemalige Zustand des Glücks verweist wahrscheinlich auf die vergangene Zeit mit M. B. Der bittere Tonfall in Brodskys Liebesgedichten endet nicht mit dem Jahr 1982, in dem er die letzten Gedichte für *Neue Stanzen an Augusta* verfasst. „Brise Marine“ von 1989 ist ein weiterer Abschied für immer:

[...] *ich habe mich heute spätabends aus dem Haus geschlichen [...] Dein Körper, dein Trällern, dein Name / Berühren fast nichts mehr in mir.* [Ebd., S. 364; engl. Fassung: Dear, I ventured out of the house late this evening [...] Your body, your warble, your middle name / Now stir practically nothing.]

Gegen Ende seines Lebens wurde Brodsky etwas weicher; seine letzten Jahre schienen um einiges glücklicher zu sein. Er heiratete und bekam eine Tochter, und sein berufliches Leben bot wenig Anlass zur Sorge. Für seine Frau schrieb er mindestens ein – sehr fröhliches und lustiges – Liebesgedicht, den „Love Song“ [Liebeslied], dessen letzte Strophe lautet:

*Und liebst du Vulkane, wäre ich die Lava,
strömt als endloser Strom aus geheimem Quell.
Und wärst du meine Frau, ich wäre dein Lover,
weil die Kirche eine Scheidung nicht will.* [J. Brodsky: „Love Song“ [Liebeslied] (aus dem Amerikanischen v. R. Dutli, hier mit kleinen Änderungen v. Birgit Veit u. mir; A.d.Ü.). In: *Brief in die Oase*, S. 268; Originalfassung: „If you loved volcanoes, I'd be lava. / relentlessly erupting from my hidden source. / And if you were my wife, I'd be your lover, / because the Church is firmly against divorce.“]

Das Gedicht wurde von Brodsky auf Englisch geschrieben und ist somit vermutlich keine Widerlegung von Gerry Smiths These, ein Liebeslied auf Russisch könne nicht an eine Ehefrau gerichtet sein. Das zeigt ebenfalls, wie die englische Sprache Brodskys literarische (und emotionale?) Möglichkeiten erweiterte.

Teil 2

Heimat- und andere Länder

Kapitel 5

Im Schatten des Imperiums: Russland

Die unterschiedliche Einstellung zu Russland bildete den schwierigen, verdeckten Hintergrund zu Brodskys und Miłoszs Freundschaft; sie sprachen dieses Thema nie offen an. Miłosz betonte zwar oft, sie beide hätten die seit Langem bestehenden Differenzen zwischen Polen und Russland überwunden; Brodsky hingegen sagte nicht einmal so viel.

Deutlich erkennbar wird der Unterschied ihrer Haltungen im Umgang mit dem Begriff „Mitteleuropa“. In den 1970er und 1980er Jahren bekam dieser Begriff eine neue, antisowjetische Bedeutung, die vor allem durch aus dem Ostblock emigrierte Schriftsteller und Verleger geprägt wurde. Dieses neue Konzept nützte ihnen beim Kampf um die Unabhängigkeit ihrer Heimatländer. Die Existenz „Mitteleuropas“ – in Abgrenzung zu „Osteuropa“ – proklamierten u.a. der tschechische Schriftsteller und Herausgeber der Zeitschrift *Lettre Internationale* Antonio Liehm, der Redakteur der Jahresschrift *Cross Currents* und Professor in Michigan Ladislav Matejka, die Gründerin und Herausgeberin der polnischen Emigrationszeitschrift *Zeszyty Literackie* Barbara Toruńczyk sowie die Schriftsteller Milan Kundera, Danilo Kiš, György Konrad und Czesław Miłosz. „Mitteleuropa“ sollte, wenn schon keine territoriale, so doch eine geistige Gemeinschaft von politisch durch die Sowjetunion dominierten, kulturell aber zum Westen gehörenden Ländern sein, eine multipolare, multiethnische, multilinguale Einheit, die nur durch Tyrannei innerhalb des „totalitären Ostens“ gehalten wurde.

Die tonangebenden Essays über Mitteleuropa stammten aus der Feder Czesław Miłoszs und Milan Kunderas. [Cz. Miłosz: „Looking for a Center: On the Poetry of Central Europe“ [Suche nach einer Mitte. Über die Lyrik Mitteleuropas]. In: *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture* [Gegenströme. Ein Jahrbuch mitteleuropäischer Kultur] 1, 1982, S. 1–11; Milan Kundera: „The Tragedy of Central Europe“ [Die Tragödie Mitteleuropas]. In: *The New York Review of Books*, 26. April 1984, S. 35–38] Als Bewohner dieses Territoriums listete Milan Kundera hauptsächlich deutschsprachige Schriftsteller jüdischer Herkunft auf; im Laufe der Zeit kamen immer neue Namen, neue Gebiete und sogar neue Geschichte hinzu. Verwurzt in der Vergangenheit, strebte Mitteleuropa in die Zukunft. Dem „Böhmen“ Kunderas fügte Miłosz Polen und das „Großfürstentum Litauen“ hinzu, Konrad Ungarn und Kiš den Balkan. Diese Kooperation von Schriftstellern aus verschiedenen europäischen Regionen spiegelte die regionale Solidarität der polnischen, tschechoslowakischen und ungarischen Regimekritiker wider. Ziel dieser Aktivitäten war es, Solidarität innerhalb des „entführten Mitteleuropas“ (ein Ausdruck Kunderas) zu wecken und die Grundlage für eine „Rückkehr zum Westen“ zu bilden.

Den Russen – selbst den regimekritischen – gefiel dieses Konzept aus mehreren Gründen nicht; der wichtigste davon war, dass sich der Begriff Mitteleuropas nicht nur gegen Russlands Politik, sondern auch gegen die russische Kultur und die russischen Traditionen richtete. Die Russen waren ihrer Kultur besonders verbunden und glaubten an deren universellen Wert und Größe. Dies könnte ungefähr die imperiale Aura gewesen sein, in der Brodskys Generation aufwuchs. „Niemand von uns hätte sich jüdisch gefühlt“, schrieb Brodskys Freundin und Leningrader Zeitgenossin Ludmilla Shtern, „wenn nicht unser Mutterland uns immer wieder, auf die eine oder andere Weise, daran erinnert hätte. Wir wuchsen mit der russischen Sprache auf, der russischen Kultur, der russischen Literatur und den russischen Traditionen. [...] Wir liebten die russische Natur, die russischen Wälder und Felder, den russischen Winter und den russischen Herbst, russischen Wodka, russischen Borschtsch, eingelegten Hering mit Kartoffeln und russisches Brot [...]. Zuallererst und vor allem liebten wir alles, was Russland betraf, die russische Sprache und die russische Kultur“. [L. Shtern: *Brodsky: A Personal Memoir*, S. 220]

Als eine Verteidigung der russischen Kultur ist daher wohl auch Brodskys Artikel „Why Kundera is Wrong about Dostoyevsky“ [Warum Kundera sich bei Dostojewski irrt] [Kunderas Artikel erschien am 6. Januar 1985 in *The New York Times Book Review* [Das New-York-Times-Buchmagazin] als Einleitung zu seinem Theaterstück, einer Variation von Diderots „Jacques le Fataliste“ [Jacques der Fatalist]. Brodskys Antwort erschien ebendort am 17. Januar 1985] zu sehen. Er war die Antwort auf einen Essay, in dem Kundera die europäische Kultur als eine Verstandes- und die russische als eine Gefühlskultur beschrieb. An dieser Gegenüberstellung war nichts Neues; sie gehörte zum Üblichen, was in Europa über Russland geschrieben wurde. Kundera hatte diesen Gegensatz 1968 begriffen, als russische Panzer auf den Straßen von Prag auffuhren. Brodsky machte sich in seinem Antwortartikel lustig über die Idee einer europäischen Kultur, in der kein Platz für Dostojewski wäre.

Er akzeptiere keine Unterteilung in Ost und West, keine politische Herangehensweise an die Kultur, keine Erklärung der Kultur durch die Geschichte. Panzer seien im kulturellen Bereich kein Argument; Sprache, Literatur, das menschliche Denken würden nicht durch geographische Gegebenheiten oder politische Systeme beschränkt, kritisierte er Kundera scharf. Der Angriff muss Kundera getroffen haben, der bis heute (2009) sein Einverständnis zum Nachdruck des Artikels verweigert.

In Brodskys Kritik an Kundera geht es nicht um Mitteleuropa, doch auf einer internationalen Literaturkonferenz in Lissabon im Mai 1988 sprach er dieses Thema direkt an. Diese von der *Wheatland Foundation* organisierte Konferenz sollte emigrierten sowjetischen und osteuropäischen Schriftstellern den Kontakt zu ihren im Land verbliebenen Kollegen ermöglichen, doch die russischrussische und osteuropäisch-osteuropäische Begegnung artete schnell in einen Streit zwischen Russen und „Mitteleuropäern“ aus. Unter den russischen Teilnehmern waren die Schriftsteller Lew Anninskij, Sergej Dowlatow, Tatjana Tolstaja und Joseph Brodsky, unter den mitteleuropäischen Danilo Kiš, György Konrad, Czesław Miłosz, Josef Škvorecký und Adam Zagajewski. Auch Schriftsteller aus anderen Ländern waren eingeladen, die bekanntesten waren Susan Sontag, Derek Walcott, Salman Rushdie. Sie stellten sich unumwunden auf die Seite der „Mitteleuropäer“ und verteidigten diese gegen die Russen, die sich allein die Existenz eines „Mitteleuropa“ anzuerkennen weigerten.

Die west- und mitteleuropäischen Literaten waren schockiert über die Einstellung ihrer russischen Kollegen. „[D]ie erstaunliche Kollision von Russen und ‚Mitteleuropa‘ – ein Begriff, den sie zum ersten Mal hörten“, notierte Miłosz in seinem tagebuchähnlichen Band *Rok myśliwego*.

Sie machen sich nicht bewusst, wie imperialistisch oder – wie Salman Rushdie aus dem Publikum einwirft – kolonialistisch ihr Denken ist. [...] Joseph Brodsky versucht, sie zu verteidigen, indem er den Begriff ‚Mitteleuropa‘ angreift [...], was natürlich nichts Neues, sondern seit seiner Polemik gegen Milan Kundera bekannt ist. Sein Freund und Kollege, der Nobelpreisträger Czesław Miłosz [Miłosz schreibt hier in der dritten Person über sich selbst], ist vollkommen solidarisch mit seinen ungarischen, jugoslawischen, tschechischen und polnischen Kollegen. Er entgegnete, es sei höchste Zeit, das russische literarische Tabu aufzuheben, mit dem jede Erwähnung der Grenzen des Imperiums belegt sei, und dass Joseph Brodsky selbst in seiner Dichtung zum ersten Mal das Wort ‚Imperium‘ in Bezug auf die Sowjetunion verwendet habe. [Cz. Miłosz: Rok myśliwego, S. 272–273]

Mit außergewöhnlicher Präzision gibt Miłosz die wichtigsten Punkte dieser gegen Ende des Kalten Krieges geführten Debatte wieder. Anfangs klingt es, als seien die ost- und mitteleuropäischen Schriftsteller ihrer oppositionellen Rolle müde, als sei ihr Kampfgeist erloschen – tatsächlich war zu dieser Zeit die Schlacht bereits gewonnen, auch wenn es noch niemand wusste. Doch die Russen weckten sofort die Kampfeslust der anderen Teilnehmer wieder. Tatjana Tolstaja wies, gefolgt von den anderen russischen Literaten, das Konzept „Mitteleuropa“ zurück und erklärte, es gebe nur einzelne Länder. Was ein Schriftsteller tun solle, sei schreiben, wiederholte sie mehrmals; es gebe keinen Zusammenhang zwischen russischen Schriftstellern und der Besetzung der osteuropäischen Länder. Ihre Worte stießen auf heftigen Widerspruch vonseiten Konrads, Škvoreckýs und Rushdies: Ein in der Sprache eines Imperiums schreibender Schriftsteller müsse sich dessen imperialer Stellung bewusst sein. Tolstaja erwiderte, ein Schriftsteller habe nichts mit Panzern zu tun. Als Susan Sontag nun ebenfalls den russischen Standpunkt kritisierte, schaltete sich Brodsky, bis dahin Übersetzer und Vermittler zwischen beiden Gruppen, in die Diskussion ein. Das Konferenzprotokoll liest sich folgendermaßen:

Brodsky (ungehalten, zu Susan Sontag – mit der er im Übrigen befreundet war): „Natürlich ist das [die Zurückweisung des Konzeptes ‚Mitteleuropa‘] kein imperialer Standpunkt. Es ist ganz einfach der einzige realistische Standpunkt, den wir Russen in dieser Situation einnehmen können. Und ihn ‚imperialistisch‘ zu nennen, uns einer Art kolonialer Einstellung zu beschuldigen – einer kolonialistischen Missachtung der

kulturellen und politischen Tatsachen [...] ist, denke ich, furchtbar kurzsichtig. Ich möchte noch etwas hinzufügen. Als antisowjetisches Konzept ist das Konzept eines ‚Mitteleuropa‘ nicht wirksam. Das heißt, wenn ich ein Sowjetbürger wäre und jetzt versuchen würde, mir das vorzustellen – nun ja, ich würde nicht besonders berührt sein. Es würde mich nicht beeindrucken. Das funktioniert einfach nicht. [...]“

Brodsky verwendet hier konsequent den Ausdruck „Osteuropa“; auf das weitere Beharren Sontags reagiert er ungeduldig und benutzt die für ihn recht untypische Form „wir“: „Wir sind der Ansicht, dass, gerade weil diese Länder unter unserer Herrschaft, unter der Sowjetherrschaft sind, der einzige Weg, sie zu befreien, ist, uns selbst zu befreien.“

Brodsky, zunehmend ärgerlich, wiederholt Tolstajas Argumentation, es gebe nur die einzelnen Länder und deren jeweils für sich stehende Literatur; der Begriff „Mitteleuropa“ sei ein Oxymoron. Doch als Miłosz sich in die Diskussion einschaltet, wird sein Tonfall schlagartig ruhiger.

Miłosz: „Divide et impera. Das ist ein koloniales Prinzip, und du unterstützt es.“

Brodsky: „Divide et impera. Auf welche Weise? Ich verstehe dich nicht. Könntest du dich genauer ausdrücken?“

Miłosz: „Das Konzept ‚Mitteleuropa‘ ist keine Erfindung von Kundera. Du hast dich nur darauf versteift, es sei seine Erfindung. Das ist es ganz und gar nicht. Mitteleuropa ist, wie Susan Sontag sagte, ein antisowjetisches Konzept, das Resultat der Besetzung dieser Länder. Es ist ein offensichtlich antisowjetisches Konzept, also wie könntet ihr als sowjetische Schriftsteller es anerkennen? Es ist eine der Sowjetunion feindlich gegenüberstehende Konzeption!“

Brodsky: „Nein, nein, ich erkenne es ja an, aber...“

Miłosz: „Und ich muss hinzufügen, dass das Gewissen eines, zum Beispiel russischen, Schriftstellers, sich mit solchen Tatsachen auseinandersetzen sollte wie zum Beispiel dem Hitler-Stalin-Pakt und der Besetzung der baltischen Länder, aus denen ich stamme. Und ich befürchte, da gibt es ein gewisses Tabu in der russischen Literatur, und dieses Tabu ist das Imperium.“

Brodsky: „Alles, was ich sagen will, ist, dass ich für dieses antisowjetische Konzept wäre, wenn es ein wirksames Konzept wäre. Es ist einfach nicht besonders wirksam. Das ist die eine Sache. Die andere ist das Tabu des russischen Imperiums. Es stimmt, in der sowjetischen Presse taucht dieser Begriff bis zum heutigen Tag nicht auf. Es wird niemals erwähnt, die Sowjetunion sei ein Imperium.“

Miłosz (zum Publikum gewandt): „Ich möchte hinzufügen, dass mein Freund Joseph Brodsky einer der ersten war, der den Begriff ‚Imperium‘ in seiner Dichtung einführte.“

Brodsky: „Ja, das ist wahr“. [„The Lisbon Conference on Literature: Central European and Russian Writers“ [Die Lissabonner Literaturkonferenz. Mitteleuropäische und russische Schriftsteller], 7.–8. Mai 1988. In: *Cross Currents* 9, 1990, S. 120–121]

Ich werde noch auf diesen Wortwechsel zurückkommen, doch zunächst möchte ich Brodskys sehr paternalistische (und imperialistische?) Erklärung hervorheben, die Russen müssten sich zuerst selbst befreien, bevor sie die Ostblockländer befreien könnten. Diese Einstellung – nichts wird sich ändern, bevor die Sowjetunion sich nicht ändert – war ein bei den „Osteuropäern“ besonders unbeliebtes politisches Klischee, sollte es sie doch zum Stillhalten zwingen. Und es war bereits mehr als überholt: Diese Länder sollten sich binnen des folgenden Jahres selbst befreien. Diese Erklärung war eine der wenigen, bei denen Brodsky sich öffentlich als Repräsentant einer Gruppe äußerte – „wir Russen“. Sein ärgerlicher Wortwechsel mit Susan Sontag steht im Kontrast zu seiner Nachgiebigkeit angesichts des nahenden Konfliktes mit Miłosz. Aber auch Miłosz streckte Brodsky die Hand entgegen: Der Begriff „Imperium“ wurde in Wirklichkeit nicht von diesem eingeführt, sondern hatte bereits eine lange Tradition in der russischen Lyrik. Der polnische Dichter wollte damit sagen, er kritisiere nicht Brodsky, sondern die Russen an sich. Die beiden Dichter änderten nie ihre unterschiedlichen Meinungen über Mitteleuropa. Miłosz wirkte nicht nur an der Gestaltung dieses Konzeptes mit, sondern verteidigte es selbst noch nach dem Zerfall der

Sowjetunion, als es seinen politischen Zweck bereits erfüllt hatte. Auf einer Konferenz in Rutgers 1992 drückte er seine Enttäuschung über den mangelnden Zusammenhalt der kürzlich befreiten Länder des einstigen imaginären „Mitteleuropas“ aus. „Ich bin ein großer Befürworter der Idee von Mitteleuropa“, sagte er.

Mein Freund Joseph Brodsky stimmt darin nicht mit mir überein. Wenn ich von ‚Mitteleuropa‘ spreche, würde er ‚Westasien‘ sagen – was auch ein Standpunkt ist.

Dies war ein weiterer bezeichnender Fall, in dem Miłosz – Brodsky tat das niemals – öffentlich ihre unterschiedlichen Meinungen kommentierte. Die Bezeichnung „Westasien“ wird er vermutlich mit einem Lächeln geäußert haben, und wenn er den Ausdruck „Freund“ verwendete, sollte das möglicherweise die Unstimmigkeit etwas abmildern.

Doch es gibt etwas, das, wie mir scheint, die zwischen Deutschland und Russland liegenden Länder verbindet. Sie haben eine gemeinsame, sehr turbulente Vergangenheit und auch ein gemeinsames Erbe, zum Beispiel in der Architektur. Fährt man von Litauen nach Dubrovnik, lassen sich gewisse Verbindungen feststellen. Die Idee Mitteleuropas war ein Experiment zum harmonischen Miteinander dieser Länder, wenigstens Polens, der Tschechoslowakei und Ungarns – das war der Kern. Heute jedoch haben wir uns vollkommen in unseren Einzelproblematiken verloren. [William Phillips (Hrsg.): „Intellectuals and Social Change in Central and Eastern Europe“ [Intellektuelle und sozialer Wandel in Mittel- und Osteuropa] – Konferenz, Rutgers University, April 1992. In: *Partisan Review* [Parteiisches Magazin] 59(4), Sonderausgabe, Herbst 1992, S. 547]

Für Miłosz bestand der ganze Sinn Mitteleuropas eben darin, keine Mitte zu haben, sondern multipolar zu sein, lokale und sogar verschiebbare Mittelpunkte zu haben (er selbst z.B. verlegte seinen Mittelpunkt von Wilna nach Krakau). In den 1990er Jahren zerfiel die Sowjetunion in viele neue Länder, doch sowohl Miłosz als auch Brodsky behielten ihre geographischen Anschauungen bei – Brodsky setzte sich für die Wahrnehmung Russlands als europäisches Land ein, Miłosz für die Solidarität mit den kleinen, vormals von Russland besetzten Staaten. Daher rührte seine Treue zu „Mitteleuropa“, einem im Verschwinden begriffenen und fast schon altmodischen Konzept. [Zur Debatte über Aufstieg und Fall des Konzeptes „Mitteleuropa“ siehe die Dissertation von Jessie Labov: „Reinventing Central Europe: Cross-Currents and the Émigré Writer in the 1980s“ [Mitteleuropa neu erfinden. *Cross Currents* und der emigrierte Schriftsteller in den 1980er Jahren]. Department of Comparative Literature, New York University, 2003]

Miłoszs Vertrauen in die Idee von „Mitteleuropa“ bedeutet jedoch nicht, dass er Russland als nicht zu Europa gehörig betrachtete – im Gegenteil. Während Kunderas Sicht von Mitteleuropa eine antirussische sei, schreibt Per-Årne Bodin, „integriert [Miłosz] mittels des Mythos vom Großfürstentum Litauen die Kultur des Östlichen Christentums in Europa“. [Per-Årne Bodin: „Miłosz i Rosja, z perspektywy szwedzkiej“ [Miłosz und Russland, aus schwedischer Perspektive]. In: *Teksty Drugie* [Andere Texte] 5, 1997, S. 9. Siehe auch Luigi Marinelli: „Miłosz et l'autre Europe“, Manuskript im Besitz v. Irena Grudzińska-Gross, sowie ders.: „Ricerca di una patria: L'Europa familiare di Miłosz fra Seteniai e la baia di San Francisco“ [Suche nach einem Heimatland: Miłoszs Europa von Seteniai bis zur Bucht von San Francisco]. In: *I Nobel letterari polacchi* [Die polnischen Literaturnobelpreisträger]. Mailand 2004, S. 49–65] Seine Sicht dieser Utopie aus der Vergangenheit – eines multiethnischen und multikulturellen Landes – erstreckte sich in gewissem Grad auch auf Russland oder wenigstens dessen westlichen Teil. Dank seiner langjährigen Lehrtätigkeit als Professor für russische Literatur habe Miłosz, so Bodin, die charakteristische polnische, traumatisierte Haltung zu Russland verworfen. Indem der an der russischen Geistigkeit interessierte Miłosz „sich in ein Studium der russischen Religionsphilosophen vertieft, tut er zwei Dinge: Erstens bindet er sie in seine eigene Weltanschauung ein, zweitens integriert er sie als positiven Pol in den europäischen philosophischen Diskurs. Miłosz stellt Leo Schestow neben Albert Camus

und Simone Weil, vergleicht Sergej Bulgakow mit Stanislaw Vincenz. Auf diese Weise finden sich auch Dostojewski und Swedenborg Seite an Seite wieder. [...] Die Art der Integration des Großfürstentums Litauen erfolgt hier auch in der geistigen Sphäre. Die russische Sprache, Kultur, Philosophie, religiöse Reflexion werden auf sehr entschiedene und manchmal auch – vom polnischen Gesichtspunkt aus – provokative Weise in ein europäisches ganzes integriert“. [Ebd., S. 19]

Von besonderer Wichtigkeit ist hier die Rolle des emigrierten Philosophen Leo Schestow, von dem Miłosz mehrere Male schreibt und der ihn, wie er betont, mit Brodsky verbinde. Laut Bodin fand Miłoszs Begriff des Sacrum einen Ausdruck in den russischen mystischen Epiphanien; die polnische Kultur vermeidet solche Formen der Geistigkeit. „Miłosz findet in Dostojewski das, was auch Schestow in ihm fand“, schreibt Bodin, „nämlich die Nähe zum Leben und seiner Komplexität, die sich nicht mit abstrakten Schemata oder allgemeinen Regeln erfassen lässt“, und er schlussfolgert:

Es scheint, als bediene sich Miłosz des Bildes von Russland in der Beschreibung seiner selbst, seiner religiösen Suche, Epiphanien, seines Dualismus sowie seiner eigenen antiutopischen Überzeugungen und Vorstellungen. Das Bild Russlands wird zu einem Bestandteil der Biographie des Dichters selbst. [Ebd., S. 21–23]

Miłosz greift auf die russische Kultur zurück, um etwas auszudrücken, das er sein „östliches Wesensteilchen“ nennt. [Cz. Miłosz: *West- und Östliches Gelände*, S. 163] Diesen Teil in sich akzeptiert er nicht widerstandslos, wie er in *West- und Östliches Gelände* in einem Russland gewidmeten Kapitel schreibt. Dieses Buch ist die Suche nach einer Selbstdefinition, und Russland besitzt bei dieser Definition einen hohen Stellenwert: Es ist ihr veränderbarer Rahmen. Russland lehrte Miłosz, Ekstase auszudrücken, mystische Gefühle zu empfangen und zu akzeptieren. Dennoch war eine Beherrschung dieser Gefühle nötig. Die russischen mystischen Schriftsteller, erklärt Miłosz, verkündeten eine Philosophie, in der das Band zwischen Intention und Tat durchtrennt sei. Die Grundlage der russischen Kultur – Miłosz greift hier die „Verstand- versus-Gefühl“-Kritik Russlands auf – bestehe in einer Dualität, welche eine große Liebe zu allem Lebendigen mit einer tiefen Ergebenheit in alles vom Schicksal, Gott oder dem Staat verfügte miteinander verbinde, denn Gerechtigkeit gebe es nicht auf der Welt. Diese Dualität beinhalte, dass ein Mensch mit stoischer Resignation und voller Mitgefühl für seinen Nächsten die größte Niederträchtigkeit begehen könne. Um das Wesen der russischen Kultur zu erläutern, zitiert Miłosz aus Adam Mickiewiczs *Ahnenfeier*, dem kanonischen polnischen patriotischen Werk des neunzehnten Jahrhunderts, das die polnische und katholische Ablehnung des russischen Imperiums zum Ausdruck bringt.

Miłosz war sich seiner zwiesgespaltenen Einstellung zu Russland bewusst: der Faszination auf der einen und der – sehr viel häufiger zutage tretenden – Ablehnung auf der anderen Seite. Er verallgemeinerte seine Unentschlossenheit und Zwiesgespaltenheit und projizierte sie auf alle slawischen Kulturen. Alle Slawen, behauptete er, hätten ein ambivalentes Verhältnis zu ihren Ländern, eine Mischung aus Verbundenheit und Abscheu, Stolz und Scham, Liebe und Hass. Diese Gefühle träten immer zusammen auf und bildeten einen unauflösbaren inneren Widerspruch. Er selbst stellt in seinen Schriften Russland immer Polen gegenüber, „diesem zwischen Deutschland und Rußland gelegenen Lande“. Russland erlaubt ihm, die polnischen Schwächen zu erkennen und zu verurteilen, die Gewissheiten infrage zu stellen, sich von den polnischen Phobien, dem polnischen Nationalismus und der polnischen „Besessenheit“ [Ebd., S. 157, 166] zu distanzieren; der Gedanke an Russland gestattet ihm, wie Wojciech Karpinski es nennt, „seine Strategie im Umgang mit der polnischen Vergangenheit: ein Spiel der Rebellion und Faszination“. [Wojciech Karpiński: *Książki zbójeckie* [Räuberische Bücher]. Warschau 1996, S. 161] Für Miłosz sind Russland und Polen miteinander verwachsen – vielleicht, weil er aus einem von beiden Ländern gekennzeichneten Gebiet stammt. Beim Gedanken an Russland kommt ihm automatisch auch Polen in den Sinn – und die Realität des Imperiums. Der Ausdruck „miteinander verwachsen“ gibt die Beziehung von Polen und Russland nicht ganz treffend

wieder: Miłosz, der sich hier der Worte Mickiewiczs bedient, sieht Russland als „Abgrund“, grenzenlos und chaotisch. Die Angst, von ihm einverleibt, verschlungen zu werden, ist eine polnische „Besessenheit“, ebenso wie die Scham, erobertes Teil dieses Imperiums zu sein. Miłosz schrieb darüber in den 1970er Jahren in der Gedichtsammlung *Osobny zeszyt* [Heft für sich; S. 29]:

Im Schatten des Imperiums

[...]

Lernst du besser deine Scham zu mögen denn sie wird dir bleiben.

Sie wird nicht von dir weichen selbst wenn du Land und Namen wechselst.

Auch wenn Miłosz im unabhängigen Polen aufwuchs, so war das Land doch zur Zeit seiner Geburt Teil des Russischen Kaiserreiches; seine Geburtsurkunde beispielsweise ist in Russisch verfasst. Er sah die Konsequenzen nationaler Erniedrigung an der Generation seiner Eltern und erinnerte sich immer an die einstige Unterwerfung des Volkes, dem er angehörte. Es hieß, man fühle sich schuldig für das, was man tue und schäme sich dafür, wer man sei. Miłosz schrieb häufig von seiner Schuld – er war tief katholisch. Und er schrieb über die Scham, die der Erniedrigung folgt: seine persönliche Scham, die er als wenig angesehener Exildichter in Frankreich empfand, und die Scham eines ganzen Volkes, der erniedrigten unterworfenen Polen. Er wusste, was es hieß, im „Schatten des Imperiums“ zu leben, machtlos zu sein, fremdbestimmt durch die Panzer anderer – selbst wohlmeinender – Menschen. Und er wollte keine heldenhaften Tropen verwenden, um diese Erfahrung zu beschönigen.

In diesem Kontext lässt sich die erstaunliche Tatsache noch einmal näher untersuchen, dass Miłosz immer den Zusatz „mein Freund“ hinzufügte, wenn er von Brodsky sprach, Brodsky umgekehrt aber nie. Brodsky respektierte den Altersunterschied zwischen ihnen, während Miłosz seinen jüngeren Kollegen unterstützte. Miłosz war jedoch stets sehr bewusst und präzise in seiner Sprachwahl, weshalb sein Beharren auf dem Ausdruck „mein Freund“ in Bezug auf Brodsky – zu Lebzeiten oder nach dem Tod, in dessen Anwesenheit oder in gedruckten Texten – nach einer fundierteren Erklärung verlangt. Bei der archäologischen Untersuchung ihrer Freundschaft stößt man auf eine Schicht, die auf das Thema des Imperiums verweist. Die beharrliche Wiederholung der Bezeichnung „Freund“ scheint sich gegen einen vorausgesetzten, implizierten Einwand zu richten, indem sie etwas zur Ordnung ruft, das Miłoszs Gedanken beherrscht. Wie im oben zitierten Gedicht deutlich wird, fühlt Miłosz noch die Spuren der Scham – oder bemerkt sie zumindest an sich –, die es bedeutete, ein Unterworfener des russischen Imperiums zu sein. Und Brodsky repräsentiert Russland. Möchte Miłosz sagen: Er ist mein Freund, obwohl er Russe ist und ich Pole? Miłosz beteuert, sie beide hätten die Konflikte zwischen ihren Ländern überwunden – Brodsky schweigt. Miłosz spricht über ihre Freundschaft – Brodsky schweigt. Dieses Schweigen erinnert mich an einen Tagebucheintrag eines anderen polnischen Schriftstellers, Witold Gombrowiczs, eines Meisters im Enthüllen von Scham und gespaltenen Gefühlen. Er schreibt darin über ein Abendessen mit Geneviève Serreau und Maurice Nadeau, bei dem er selbst ununterbrochen geredet habe, während die anderen beiden ihm schweigend zuhörten. Aus dieser für ihn unangenehmen Situation zieht er den Schluss, dass derjenige, der rede, immer der „aus der Provinz“ sei, der „etwas beweisen“ wolle. [Witold Gombrowicz: *Dziennik 1961–1966* [Tagebuch 1961–1966]. Paris 1982, S. 152]

Möglicherweise wollte also Miłosz etwas beweisen – er war derjenige aus der Provinz.

Andererseits – und hier stößt man auf eine weitere von Miłoszs Ambivalenzen – fühlte er sich angesichts der Tatsache, „derjenige aus der Provinz“ zu sein, sicherlich nicht Brodsky unterlegen. Sein Ausdruck „mein Freund“ sollte eine andere Kluft überbrücken: den tiefen historischen und Klassenunterschied zwischen ihnen. In einem Gedicht mit dem Titel „1913“, das diesen Unterschied verdeutlicht, beschreibt Miłosz zwei Reisen: Bei der einen unternimmt ein mutmaßlicher Vorfahr von ihm eine Zugfahrt, in Begleitung seines „Faktotums“ (namens „Josel“, wie indirekt deutlich wird – die jiddische Form des Namens Iossif/Joseph), das zwar im selben Zug, aber in der dritten Klasse reist; bei der anderen ist er es selbst, der nach Venedig

fährt und dort mit „Josels Enkelsohn [...] über unsere Dichterfreunde spricht“. [Cz. Miłosz: „1913“. In: ders.: *Nieobjęta ziemia* [Die unfassbare Erde]. Paris 1984, S. 55] Sie kamen aus demselben Teil Europas, wie Miłosz in seinem ersten Brief an Brodsky schrieb, doch das Gedicht verdeutlicht, dass er sich der „geologischen“ Dimension ihrer Beziehung bewusst war. Indem er auf dem Ausdruck „mein Freund“ beharrte, versuchte er zu zeigen, dass diese Dimension bedeutungslos war. Brodsky selbst hatte sie übrigens auch im Hinterkopf, wenn er Miłosz „Pan Czesław“ nannte.

Miłosz lehnt sich gegen die imperiale Stärke, Geschichte und Kultur auf, wie an seiner Einstellung zum großen russischen Dichter Ossip Mandelstam deutlich sichtbar wird. Mandelstam, den Brodsky sehr verehrte, wurde 1891 in Warschau geboren, damals eine Provinzstadt innerhalb des Russischen Reiches. 1914, ein Jahr nach der Veröffentlichung seines ersten Gedichtbandes, verfasste Mandelstam als Reaktion auf die Formierung polnischer patriotischer (sprich: antirussischer) Bataillone unter der Führung Józef Piłsudskis ein verächtliches Gedicht, das sich gegen die Polen richtete und „dem polnischen, slawischen Kometen“ vorwarf, das Habsburger – also fremdes – Licht zurückzustrahlen. Für Mandelstam gehörten die Polen zur großen Familie der slawischen Völker, deren natürliche Heimat im russischen Imperium sei. Mandelstams im Geiste der Puschkinschen antipolnischen Gedichte von 1831 geschriebenes Werk konnte den Autor bei Miłosz nur in schlechtem Licht erscheinen lassen.

Im Jahr 1937, kurz vor seiner Verhaftung und Tod in einem Durchgangslager, verfasste der russische Dichter ein unbetitelt Werk, bekannt als seine „Ode an Stalin“. Diese „Ode“ ist der Gegenstand vieler Kontroversen; es scheint, als hätten Mandelstams Witwe und Anna Achmatowa versucht, ihre Veröffentlichung zu verhindern, wenngleich der Autor selbst stolz auf sie war. Clare Cavanagh schrieb, die Existenz der „Ode“ verdunkle und „verkomplizier[e] unser Portrait der letzten Tage des Künstlers in vielerlei Weise“. [C. Cavanagh: *Ossip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition* [Ossip Mandelstam und die modernistische Kreierung der Tradition]. Princeton, New York 1995, S. 297] Und die „Ode“ ist tatsächlich ein sehr erstaunliches und verwirrendes Werk: In ihrer Konstruktion folgt sie streng dem Muster von Pindars Lobesliedern, setzt sich aus sieben zwölfzeiligen gereimten Strophen zusammen. Eine der beiden darin auftretenden Charaktere ist der beschreibende Dichter, welcher die zweite Figur, den „Krieger“, „preisen, behüten und schätzen soll“. Mandelstam betreibt des Weiteren ein Spiel mit den Wörtern „os“ [russ. „Achse“] sowie seinem eigenen (Ossip) und Stalins Vornamen (Iossif/Josef), wodurch er letztere „kühn“ in Beziehung zueinander setzt. Miłosz kritisierte das Gedicht scharf, erklärte jedoch zur gleichen Zeit seine Bewunderung für die anderen Arbeiten des Autors. Sein Kommentar zur „Ode an Stalin“ erschien zunächst in der eher kleinen Krakauer Zeitschrift *NaGlos* und später als Nachdruck – allerdings von Redaktionsseite gekürzt und mit einem anderen Titel versehen – in der Wochenendausgabe der *Gazeta Wyborcza*, [Erste Version: Cz. Miłosz: „Komentarz do ‚Ody do Stalina‘ Osipa Mandelsztama“ [Kommentar zu Ossip Mandelstams ‚Ode an Stalin‘], *NaGlos* 22, 1996, S. 82; zweite Version: Cz. Miłosz: „Bez wstydu ni miary“ [Ohne Scham oder Maß], *Gazeta Wyborcza*, 23.–24. November 1996] Die Aussage des Essays war in beiden Versionen dieselbe, der Tonfall jedoch in der zweiten schärfer, sodass eine Welle von Kritik folgte. Zu Mandelstams Verteidigung traten u.a. der auf Russisch schreibende Schriftsteller Fasil Iskander, Anatoli Najman und der polnische Kritiker Adam Pomorski an. Miłosz fühlte sich durch die an seinem Essay vorgenommenen Kürzungen angegriffen und verfasste einen Antwortartikel mit dem Titel „Poeta i Państwo“ [Der Dichter und der Staat], den er jedoch nicht in der *Gazeta*, sondern in der Tageszeitung *Rzeczpospolita* veröffentlichte.

Diese Kontroverse illustriert, wie Miłosz Mandelstam und den Platz des Dichters in der Gesellschaft sah. Er protestierte gegen die Kürzungen und den geänderten Titel, aber ein inhaltlicher Unterschied bestand nicht zwischen der zweiten und der ersten Textversion, welche mit folgender eindeutiger Feststellung begann:

Die polnische (und nicht nur polnische) Legende von Mandelstam als Märtyrer für die Freiheit des Geistes entspricht nicht ganz der Wahrheit. Das ist ein wenig so, als hätte sich unter den Märtyrern für den

Glauben im Alten Rom auch ein Nichtgläubiger befunden, welcher von übelwollenden Rivalen der Illoyalität dem Kaiser gegenüber bezichtigt worden wäre.

(Interessant ist hier, dass Miłosz seinen Vergleich in den Kontext des Römischen Imperiums setzte, auf das sich Mandelstam und Brodsky so häufig bezogen; Russland ließ Miłosz offensichtlich an Rom denken.) Im zweiten Essay nimmt er das von Mandelstams Verteidigern so hervorgehobene „handwerklich Meisterhafte“ der „Ode“ zur Kenntnis, fügt aber hinzu, diese sei bezüglich ihres Objektes fehlgeleitet. Miłosz beschreibt Mandelstams Schicksal – seine Unterstützung der Revolution von 1917, die „Bolschewisierung“, seinen Wunsch, zum Volk zu gehören – ohne anklägerischen Eifer, doch auch ohne seine sonst übliche Empathie. In seiner Antwort an die Kritiker erklärt Miłosz, der polnische Dichter verteidige die Existenz seines staatenlosen Volkes, während der russische Dichter „an die Stärke denk[e], die sein Staat braucht“. In der Ursprungsversion seines ersten Artikels schrieb Miłosz, er habe keine Gelegenheit gehabt, mit Brodsky über diese Angelegenheit zu reden, aber „die ‚Ode‘ [sei für Brodsky] kein kleines Problem gewesen“. Hier irrte sich Miłosz; Brodsky schätzte die „Ode an Stalin“ sehr, wofür es mindestens zwei Zeugnisse gibt. Eines davon ist ein nach Brodskys Tod veröffentlichtes (und damit nicht durch ihn zum Druck freigegebenes) Gespräch mit Solomon Wolkow. Darin sagte Brodsky, Mandelstams ‚Ode‘ von 1937 sei seiner Meinung nach das großartigste Gedicht Mandelstams und das Beste, was je über Stalin geschrieben wurde, „[u]nd mehr noch. Dieses Gedicht ist sicherlich eines der bedeutendsten Phänomene in der gesamten russischen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn [es] ist gleichzeitig Ode und Satire, und aus der Verbindung dieser beiden gegensätzlichen Bestrebungen entsteht eine ganz neue Qualität“. Er erklärte, Mandelstam greife ein in der russischen Literatur seit jeher aktuelles Thema auf, die Frage nach „Dichter und Zar“, und löse sie bis zu einem gewissen Grad, indem er sowohl den Zaren als auch den Dichter aus der Nähe zeige. Hierbei mache er sich die Vornamensgleichheit (Ossip = Iossif = Josef) zunutze. [S. Volkov: *Conversations with Joseph Brodsky*, S. 31–32]

Der Topos der Beziehung zwischen dem Zaren und dem Künstler – dem Dichter, aber auch Prosaisten, Filmemacher, Komponisten – war besonders zur Hochzeit des Stalinismus lebendig. Stalins berühmtes Eingreifen in beispielsweise das Schaffen Boris Pasternaks oder Dmitri Schostakowitschs wurde zum Ursprung vieler Legenden. Brodsky führte diese russische literarische Tradition fort; es gebe keine Trennung von Literatur und Staat. Ein Gedicht sei die höchste Realität, es könne zur „Lösung“ von Dingen beitragen, seine Kraft sei größer als physische Stärke. Mit seinem Gedicht sei Mandelstam in Stalins Intimsphäre „eingedrungen“: „Wenn ich Stalin wäre“, sagte Brodsky überraschend heftig zu Wolkow, „hätte ich Mandelstam sofort die Kehle durchgeschnitten. Ich hätte bemerkt, dass er mich verletzt hat, mir zu nahe gekommen ist, und es gibt nichts Beängstigenderes oder Erschreckenderes als das“. [Ebd., S. 31]

In dem anderen der beiden Zeugnisse, einem Brief an Professor James Rice von 1993, drückt Brodsky sich ähnlich, wenn auch etwas weniger heftig aus. Das Gedicht sei halb Satire, halb Ode und lasse weder Furcht noch Ambivalenz erkennen – es sei ein hervorragender Angriff à la Sherman. [James Rice: Rezension zweier Bücher über Ossip Mandelstam (*Osip Mandel'stam i ego vremja* [Ossip Mandelstam und seine Zeit], zusammengestellt u. mit einem Vorwort versehen von Vadim Kreid und Evgenii Nečeporuk; und Irina Mess-Beier: *Mandel'stam i stalinskaja época: Èzopov jazik v poezji Mandel'stama 30-ch godov* [Mandelstam und die Stalin-Epoche: Äsopische Sprache in Mandelstams Lyrik der 30er Jahre]. In: *Slavic Review* [Slawische Rundschau] 1998, S. 482]

Dies ist ganz offensichtlich ein Ausdruck der aufrichtigen Bewunderung für die „Ode“ und für die sehr gekonnte Weise, auf die Mandelstam kritische Andeutungen in seinen übertriebenen Lobgesang einbaute. Brodsky ist beeindruckt von der im Gedicht enthaltenen Herausforderung an den „Zaren“ und von dem Wagemut des Dichters, sich mit diesem auf eine Stufe zu stellen.

Wie ist diese Überzeugung von der vertraulichen Beziehung zwischen Zar und Dichter nun also zu sehen? Sowohl Anna Achmatowa als auch Marina Zwetajewa schrieben, Puschkins Name habe den Namen des Zaren, der ihm zusetzte, verdrängt – die Zeit, in der beide lebten, wird „Puschkins Epoche“ genannt. Auch

den südafrikanischen Schriftsteller und Nobelpreisträger J.M. Coetzee fasziniert das Verhältnis von Wort und Macht. Coetzee, der sich der politischen Zusammenhänge bewusst war, schrieb:

[n]ur zum Preis der Rückkehr zu einem strengen Formalismus kann die Frage nach Mandelstams Aufrichtigkeit, mit all ihren politischen und moralischen Implikationen, vermieden werden.

Später jedoch gelangt er zu einem Schluss, der dem Brodskys in gewisser Weise ähnelt: Stalin scheine besonders empfindlich hinsichtlich des Bildes gewesen zu sein, das die großen russischen Dichter der Nachwelt von ihm übermittelten. So wurden keine als groß angesehenen Dichter bei seinen Säuberungsaktionen getötet (zumindest nicht vorsätzlich); aus diesem Grund erkundigte er sich bei Boris Pasternak nach dem Wert von Mandelstams Lyrik. Die Beziehung war eine gegenseitige: Auch die Dichter verstanden die Wichtigkeit ihrer Worte. Ein großes Gedicht war eine Bedrohung für Stalin, und das erklärt, in Coetzees Worten, „wie weit [Mandelstam] zu gehen bereit ist – Selbsterniedrigung bis hin zur Unterwürfigkeit, übermäßige Sorge um Stalins Zufriedenheit –, um die Bedrohung zu vertuschen“. Was Mandelstam zu vertuschen versucht habe, seien seine „usurpatorischen Bestrebungen“ gewesen. Aus dieser Konfrontation, schreibt Coetzee, sei Mandelstam „als Unterlegener, aber nicht in Ungnade Gefallener“ hervorgegangen. [John Maxwell Coetzee: *Giving Offense: Essays on Censorship* [Anstoß erregen. Essays über Zensur]. Chicago 1996, S. 106, 112, 116]

Der Tonfall der „Ode an Stalin“, für Miłosz so abstoßend, ist Brodsky nicht fremd. Auch wenn er nie eine Ode an den Zaren schrieb, platzierte er sich selbst doch auf Augenhöhe mit dem „Zaren“ der damaligen Zeit, dem Generalsekretär der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, Leonid Breschnew. Vor dem Exil schrieb er einen offenen Brief voller romantischen, Puschkinschen Pathos, unterlegte ihn allerdings – nach seiner typischen (und auch der Puschkinschen) Art – mit kleinen ironischen Bemerkungen und Unverschämtheiten. Darin hieß es:

Ich möchte Sie um die Möglichkeit bitten, meine Präsenz, meine Existenz in der russischen literarischen Welt zu bewahren, wenigstens als Übersetzer [...]. Ich gehöre zur russischen Kultur, ich fühle mich als Teil von ihr [...], und kein Wechsel des Ortes kann die sich daraus ergebende Konsequenz beeinflussen. Eine Sprache ist eine sehr viel ältere und unverzichtbarere Sache als ein Staat. Ich gehöre zur russischen Sprache. [...]

Alles, was ich auf der Welt habe, verdanke ich Russland.

Ich glaube daran, dass ich zurückkommen werde, Dichter kommen immer zurück, ob in körperlicher oder Papierform. [...]

Und zum Schluss: Wenn mein Volk meinen Körper nicht braucht, so wird meine Seele doch immer noch von Nutzen sein.

Ergebenst, I. B.

Unter Brodskys eigenen Gedichten befindet sich das 1974 verfasste Werk „Na smert' Žukova“ [Zum Tode Schukows], das wie bei Mandelstam das elegische Enkomium (anlässlich des Todes eines Nationalhelden) mit Satire (der Held stirbt friedlich in seinem Bett und verschwendet keinen Gedanken an seine einst massenweise in den Tod geschickten Soldaten) verbindet. Die Höhe dieses Lobliedes ist natürlich viel geringer – der Gepriesene ist ein General und nicht Stalin – und der Ton ist um einiges satirischer. Außerdem befand Brodsky sich damals bereits im amerikanischen Exil und seine Existenz hing nicht von dem im Loblied besungenen Objekt ab, womit das Lied eher als eine Art Übung betrachtet werden muss. Doch zehn Jahr davor, noch im internen Exil, schrieb Brodsky ein Gedicht namens „Narod“ [„Die Nation“ oder „Das Volk“]. In seinem Milieu wurde dieses Wort oft ironisch benutzt, war es doch eines der

Grundbausteine des propagandistischen Vokabulars der Sowjetunion. Das Gedicht drückte, wie auch einige von Achmatowas Schriften, Solidarität mit dem Volk aus. Doch nach Meinung einiger von Brodskys Zeitgenossen, zum Beispiel Anatoli Najmans, war „Narod“ ein *parovozik* – eine „kleine Lokomotive“ –, also ein ideologisches Zugeständnis, das Dichter verfassten, um die Veröffentlichung anderer, wichtigerer Gedichte „mitzuziehen“. In einem Artikel mit dem Titel „O ljubvi Achmatovoj k ‚Narodu““ [Über Achmatowas Liebe zu ‚Narod‘] widerlegte Lew Losew diese Meinung, wobei er nicht nur Achmatowas Bewunderung für Brodskys Gedicht, sondern auch einige Zeilen aus ihrem „Requiem“ anführt, in dem der Begriff „narod“ in ähnlicher Weise verwendet wird. Der Tonfall von „Narod“ ist exaltiert, eine Kombination aus bitter und erhaben. [Lew Losew: „O ljubvi Achmatovoj k ‚Narodu““ [Über Achmatowas Liebe zu ‚Narod‘]. In: Alessandro Niero und Sergio Pescatori (Hrsg.): *Iosif Brodskij: Un crocevia fra culture* [Joseph Brodsky. Ein Kreuzungspunkt zwischen Kulturen]. Mailand 2002, S. 159–181] Das Gedicht wurde nur einmal in einer frühen Samisdat-Publikation abgedruckt; später lehnte Brodsky es ab, wie viele seiner frühen Gedichte, die er für unreif hielt. Auch Miłosz schrieb ein Gedicht namens „Volk“, das gleichermaßen kritisch und pathetisch war; es ist eines seiner – sowohl von Kritiker- als auch Bewundererseite – meistzitierten Werke. Seinen Anfang bilden die ungewöhnlichen Worte: „Reinstes der Völker der Erde, sobald der Blitzschlag es richtet, / Gedankenlos, aber listig im Trott des gewöhnlichen Tages“, und es endet:

Ein Mann dieses Volkes neigt sich über die Wiege des Sohnes

Und wiederholt die noch immer vergeblichen Worte der Hoffnung [Cz. Miłosz: „Volk“. In: ders.: *Gedichte: 1933–1981*. Aus dem Polnischen von K. Dedecius. Frankfurt/Main 1995, S. 54–55]

Das Gedicht wurde kurz nach dem Zweiten Weltkrieg verfasst, und es drückt all die Bitterkeit und Scham eines Zeugen von fünf Jahren Tod, Demoralisierung und Niederlage aus.

Der Patriotismus in Brodskys Gedicht „Narod“ oder seinem Brief an Breschnew scheint sich nicht auf den russischen Staat zu richten. Valentina Polukhina nannte Brodsky ein „Stiefkind Russlands“, da er, als er noch in seinem Land lebte, kein einziges „Bürger“-Gedicht („*civic*“ *poem*) geschrieben habe. [V. Polukhina: *Joseph Brodsky: A Poet for Our Time* [Joseph Brodsky. Ein Dichter für unsere Zeit]. Cambridge 1989, S. 212]

Im Exil betonte er in Interviews oft seine ambivalenten Gefühle für Russland. 1987 sagte er in Stockholm bei den Feierlichkeiten anlässlich seiner Nobelpreisverleihung zu seinem polnischen Verleger Jerzy Illg:

Polen ist ein Land, zu dem ich – auch wenn es vielleicht albern klingt – möglicherweise sogar stärkere Gefühle habe als zu Russland. [...] Das muss etwas Unterbewusstes sein; schlussendlich kamen alle meine Vorfahren von dort, aus Brody, daher der Familienname. [J. Illg: *Reszty nie trzeba*, S. 127]

Diese Erklärung richtete sich an die Polen; in für das litauische Publikum bestimmten Interviews sagte er, seine Vorfahren hätten in Litauen gelebt und litauisch gesprochen. [Dies sagte er in einem Gespräch im Jahr 1988, das in der litauischen Zeitschrift *Akiračiai* abgedruckt wurde. Siehe T. Yenclova: *Niezniszczalny rytm*, S. 255] Beide Feststellungen entsprechen der Wahrheit und dienten Brodsky dazu, eine Distanz zu Russland zu wahren und sich abzugrenzen. Doch er sagte auch, es gebe nichts Wichtigeres für ihn als Russland.

Ich bin ein Teil von Russland, doch die gegenteilige Behauptung ist genauso wahr. Ich denke nicht über Russland nach [...], denn das wäre so, als würde ich über mich selbst nachdenken. [E. Tosza: *Stan serca*, S. 126]

Brodskys Verhältnis zu Russland kann nicht einfach als „Vaterlandsliebe“ bezeichnet werden – zu deutlich tritt seine Ambivalenz zutage, z.B. in einem Gespräch mit dem Chefredakteur der *Gazeta Wyborcza* Adam Michnik. Bevor ich fortfahre, möchte ich hinzufügen, dass es für eine im polnischen Kulturkreis aufgewachsene Person schwierig ist, das Thema „Imperium“ aus einer anderen Perspektive als der des Opfers und des Widerstandes zu verstehen und zu besprechen. Für die Polen bedeutet „Imperium“

Unterdrückung. Selbst das polnische Imperium „Rzeczpospolita Obojga Narodów“ [Republik der zwei Nationen: Polen-Litauen], auf das sie mit Stolz zurückblicken, ist in ihrer Erinnerung eine anarchische Ein-Klassen-Demokratie mit einem gewählten König, einem unabhängigen und zahlreich vertretenen Adel und wild agierenden Miniparlamenten. Jedem polnischen Kind wird beigebracht, dass das damalige Polen ein einzigartiger Ort der Toleranz und Vielfalt gewesen sei. Die gnädige Sichtweise der polnischen Eroberungen und Besetzungen als zivilisierende Missionen ist eine andere, ahistorische Version desselben Szenarios und wird gemeinhin nicht hinterfragt. Diese Kultur ist eine Kultur des Nationalstaates, und das heutige Polen – das Land einer einzigen Nationalität, Religion und Ethnizität – wird als der endgültige, die gesamte polnische Geschichte hindurch angestrebte Standard angesehen. Solch eine Sichtweise macht es schwer, Iossif Brodskijs/Joseph Brodskys Haltung zu Russland zu verstehen.

Das Gespräch mit der *Gazeta Wyborcza* fand am 10. November 1994, eineinhalb Jahre vor Brodskys Tod, in der kleinen Wohnung statt, die Michnik während seines Lehraufenthaltes an der New Yorker New School for Social Research zur Verfügung gestellt worden war. Hier gilt es hinzuzufügen, dass der russophil eingestellte Michnik begierig die politischen Entwicklungen in Russland mitverfolgt, die russische Sprache spricht und ein Kenner der russischen Literatur ist. Darüber hinaus ist er ehemaliger Dissident und politischer Gefangener, sodass die in diesem Gespräch aufgetretenen Missverständnisse zwischen ihm und Brodsky sicherlich nicht auf seine Ignoranz zurückzuführen waren. Ich war bei dieser Begegnung anwesend und kann mich gut an die Spannungen erinnern, die die später in der *Gazeta Wyborcza* erschienene Mitschrift nur teilweise wiedergab. [„Po obu stronach oceanu: Adam Michnik rozmawia z Iosifem Brodskim“ [Auf beiden Seiten des Ozeans: Joseph Brodsky im Gespräch mit Adam Michnik]. In: *Gazeta Wyborcza*, 20. Januar 1995, S. 6–11. Die Begegnung wurde von Jacek Kucharczyk aufgezeichnet, von Irena Lewandowska transkribiert und von Joanna Szczęsna redigiert; das Originaltonband ist nicht mehr vorhanden.] Michnik identifizierte sich mit der aufständischen Tradition Russlands, die für ihn von Tschaadajew und den Dekabristen symbolisiert wurde, und er schrieb Brodsky automatisch dieselbe Einstellung und Tradition zu. Die polnischen Bewunderer des russischen Dichters teilten Michniks Annahmen bezüglich Brodskys Meinung: Er war antisowjetisch eingestellt, daher musste er ein liberaler, prodemokratischer Andersdenkender sein. Brodsky jedoch wiederholte stets, er sei kein Dissident, und wies im Gespräch mit Michnik dessen Annahme zurück; er war nur an den persönlichen oder kulturellen Dimensionen Russlands interessiert. „Wenn ich eine Tendenz repräsentiere“, sagte er, „dann ist diese ein Verständnis von Kultur, das keine politische Geschichte braucht“. Er war irritiert von all den Verallgemeinerungen, die Michnik benutzte, und sagte:

Ich sehe mich nicht als Mitglied der russischen Intelligenzija. Es wäre gut, diese mentalen Kategorien beiseite zu lassen – Russland, Osten, Westen [...]. Wer hat das Recht, für zweihundert Millionen Menschen zu sprechen?

Dann jedoch beginnt er selbst zu verallgemeinern, gibt seinem Gastgeber die Schuld dafür („It is your fault, Adam“), und malt ein äußerst pessimistisches Bild von Russland.

*Das heutige Russland ist ein vollkommen neuer anthropologischer Zoo [...]. In Russland hat eine Geschichte stattgefunden, die niemand versteht. Es geht nicht nur darum, dass Tausende Menschen umgebracht worden sind, sondern auch darum, dass das Leben von Millionen Menschen mehrerer Generationen anders verlaufen ist, als es hätte verlaufen sollen. Wie Achmatowa schrieb: „Wie einen Flusslauf hat mich umgelenkt die steinerne Epoche. Mein Leben ward vertauscht. In einem andern Bett strömt es hinab“. Das Leben der Menschen hat einen anderen Verlauf genommen. Die Menschen sind gestorben und hatten ein anderes Leben gelebt als das ihre. [Gedichtzitat nach: A. Achmatowa: „Nördliche Elegien“. In: dies.: *Gedichte*. Frankfurt/Main 1988, S. 79]*

Wie ich bereits geschrieben habe, zitierte Brodsky Achmatowas Worte über den in ein anderes Bett

umgelenkten Fluss bei vielen Gelegenheiten, sowohl in Bezug auf sich selbst als auch auf seine Eltern. Aus diesen Worten lässt sich ein Bild Russlands als unterdrücktes, unerfülltes, verbogenes Land herauslesen. Freiheit war nur außerhalb des politischen Lebens möglich, im Leben des Individuums, in dessen Aufbegehren gegen die von oben aufgezwungenen Kategorien. In Russland sei die Solidarität der Einzelnen untereinander wichtig, sagte Brodsky 1975, „eine Zivilisation der Freundschaft“ zwischen „Menschen, denen man vertrauen kann“. [Interview mit Jane Ellen Grasser. In: Cynthia L. Haven (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Conversations* [Joseph Brodsky. Gespräche]. Jackson 2002, S. 41] Anstatt über Russland wollte er lieber über konkrete Personen sprechen, über ihr Leben und ihre Errungenschaften. „Wir sind im Geiste eines absoluten Individualismus aufgewachsen“, sagte er zu Michnik über seine Generation.

Das war sicherlich eine Reaktion auf den Kollektivismus unserer russischen Existenz. [...] Nach der Ausreise nach Amerika haben viele von uns – ich weiß nicht, warum, aber ich habe das Bedürfnis, ‚wir‘ statt ‚ich‘ zu sagen – eine einfache Sache verstanden: In Russland waren wir um einiges amerikanischer, um vieles individualistischer als die echten Amerikaner. Amerika als Verkörperung des Individualismus war nur eine Kategorie unseres Bewusstseins gewesen.

Und ironisch fügte er hinzu:

Ich bin ein Hund. Natürlich habe ich einen Intellekt, aber im Leben orientiere ich mich mit Nase, Ohren und Augen [...]. Ich habe es aufgegeben, mich von allgemein üblichen Meinungen leiten zu lassen. [„Po obu stronach oceanu“, S. 8]

Brodsky wich hier der Frage nach Russlands Verhältnis zur Politik aus, indem er für sich selbst einen apolitischen Status beanspruchte. Dabei verfolgte er natürlich das politische Geschehen; er hatte gegen den Einmarsch sowjetischer Truppen in Afghanistan protestiert, und er hatte einige politische Gedichte über den Krieg in Bosnien oder den Kriegszustand in Polen geschrieben – „menschenrechtliche“ Reaktionen wie die eines westlichen Liberalen. Doch Brodsky vergaß niemals Russlands imperiale Reichweite, und sein politisches Denken folgte keinen „westlich-liberalen“ Pfaden. Seine Einstellung zu Mitteleuropa ist ein gutes Beispiel dafür. Ein entscheidender – leider herausgestrichener und verlorengegangener – Teil seines Gesprächs mit Michnik handelte von russisch-deutschen Gemeinsamkeiten und einer Vereinigung des europäischen und asiatischen Russlands mit Westdeutschland zu einem großen Gebiet. Brodsky hielt einen kurzen Vortrag, der mich damals an den üblichen Zusammenhalt Russlands und Preußens gegen Polen und die anderen dazwischenliegenden Länder erinnerte. Er sprach über seine große Verbundenheit zu einem mystischen Geist Russlands, einem Geist, den Deutschland teile. Das alles ereignete sich spätabends und wurde von den Teilnehmern des Interviews höchstwahrscheinlich falsch verstanden oder vergessen, und bei der ersten Transkription des Tonbandes dann herausgestrichen. Die anwesenden Polen hatten bei jemandem, den sie für ihren Freund hielten, kein „Ohr“ für solche Themen; sie gingen davon aus, er sei einer „von ihnen“ und denke wie sie.

Dass dem nicht so war, beweist als weiteres Beispiel Brodskys Einstellung zur Ukraine. Während es schien, als berühre ihn die Auflösung der Sowjetunion nicht, war er zugleich entsetzt über die weißrussische und besonders die ukrainische Entscheidung, sich von Russland zu trennen und eigene Staaten zu bilden. Lew Losew schrieb in seiner Brodsky-Biographie, dessen Vision von Russland habe „vom Weißen bis zum Schwarzen Meer, von der Wolga bis zum Bug“ gereicht. Auf die Bildung des ukrainischen Nationalstaates reagierte er mit einem Gedicht, welches Losew als „lange Schimpftirade an die Ukrainer“ beschrieb. [L. Losew: Iosif Brodskij: *Opyt Literaturnoj Biografii*. S. 262] Nach Puschkins und Mandelstams Tradition des Schreibens über und an die Polen wendet Brodsky sich an die Ukrainer; die von Losew zitierten Gedichtteile sind brutal und voll beleidigender ethnischer Stereotype. Die Heftigkeit des Gedichtes kann vielleicht der Tatsache zugeschrieben werden, dass Brodskys Familie aus der Ukraine stammte (oder wenigstens ihr Name

sich von der heute westukrainischen Stadt Brody ableitete). Für Brodsky war die Ukraine ein Teil Großrusslands. Die Gewalt seiner Schimpftirade evoziert den problematischen Vergleich der Kiewer Rus als Begründerin Russlands mit dem Kosovo, der für die Serben die Wiege ihres Volkes ist.

Brodsky las dieses Gedicht nur einmal vor Publikum, im Queens College; jemand transkribierte es vom Tonbandmitschnitt und veröffentlichte es (zur vorhersehbaren Empörung) in einer ukrainischen Zeitung. Tomas Venclova sagte mir, er habe Brodsky nach dem Anhören des Gedichtes geraten, es nicht zu publizieren. Dieser Rat wurde befolgt und das Gedicht nicht publiziert; Losew nennt dies den einzigen Fall von Selbstzensur bei Brodsky. [Ebd., S. 263] Diese Selbsteinschränkung war sicherlich nicht der Angst geschuldet, „politisch inkorrekt“ zu sein – wie viele der Emigranten aus dem Sowjetgebiet reagierte Brodsky sehr empfindlich auf eine staatliche Kontrolle der Sprache und sah deren Einschränkungen hinsichtlich Ethnizität, Geschlecht, Rasse und Religion als neue Form der Unterdrückung. Er machte mehrere öffentliche Bemerkungen gegen den Islam und „den Osten“, [Mitschrift seiner Äußerungen bei der Debatte „Whether and How History Speaks“ [Ob und wie Geschichte spricht], Mount Holyoke College, 16. Oktober 1985. Brodsky nahm an dieser Debatte gemeinsam mit Czesław Miłosz und Peter Viereck teil (Mitschrift im Besitz der Autorin)] und auch sein Essay „Flucht aus Byzanz“ [J. Brodsky: „Flucht aus Byzanz“ (aus dem Amerikanischen v. Jörg Trobitius). In: *Flucht aus Byzanz*, S. 337–389] zählt meiner Ansicht nach zu den „politisch inkorrekten“ Texten. Diese Äußerungen spiegeln Brodskys tiefsitzende Überzeugung vom Gegensatz zwischen dem Westen und dem Osten und von der Überlegenheit der europäischen Kultur wider. [L. Losew: Iosif Brodskij: *Opyt Literaturnoj Biografii*, S. 159–165] Wenn er also die Aufteilung in West und Ost „ablehnte“, wie er sich ausdrückte, dann deshalb, um Russland im Westen zu halten. Auch Miłosz wollte Russland nicht aus Europa hinausstoßen; Brodskys Europa neigte sich allerdings mehr nach Osten.

Wenige Jahre nach seiner Einreise in die USA begann Brodsky in elegischer Weise über Russland zu schreiben, als sei das Land für ihn nur eine Erinnerung. [V. Polukhina: *Joseph Brodsky*, S. 225] Trotz all seiner Verehrung für die russische Sprache ist es schwer, ihn sich, wie Miłosz, als Verfasser einer Geschichte der Literatur seines Landes vorzustellen – seine Liebe zur Literatur hatte nicht Miłoszs geographische und nationale Stabilität. Brodskys persönliche Entwicklung hatte die Form einer Expansion nach außen, über Russland hinaus, nicht so sehr in den Westen wie in dessen lateinische Kultur. Sogar als junger Mann schon „dehnte er seine Sprache aus“, indem er sich nichtrussischer Modelle bediente. Nach seiner Ausreise funktionierte er zwar eine kurze Zeit hindurch hauptsächlich auf Russisch und pries die ihm am Herzen liegenden Dichter Achmatowa, Mandelstam, Zwetajewa an. Doch mit der Zeit entfernte er sich von den russischen Themen. In seinem zweiten Essayband finden sich nicht mehr viele auf die russische Kultur bezogene Texte, und im letzten Gedichtband ist Italien das wichtigere Land. „Je mehr wir reisen, desto komplexer wird unser Nostalgieempfinden“, schreibt er in seinem Essay „Ein Ort wie jeder andere“. [J. Brodsky: „Ein Ort wie jeder andere“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 49] Da Brodsky niemals wirklich in Politik oder Geschichte verankert war, konnte er sich keiner Nostalgie hingeben. Über Russland wie auch über seine Familie sprach er „aus schrägem Winkel“ – überwiegend im Zusammenhang mit der Sprache oder dem Imperium.

Brodsky betonte viele Male, dass die größte Gefahr für die Dichtung Wiederholungen und Klischees seien. Wie Najman sich in seinem Buch erinnert, sagte Achmatowa gern: „Ne povtarjaj, duša bogata“ [Wiederhole nicht, deine Seele ist reich]. Dies betraf nicht nur Brodskys Werk, sondern auch sein Leben: Er war immer auf der Flucht vor dem Banalen. Einmal machte er sich in einem Gespräch mit mir über verschiedene Klischees lustig und sagte, die Russen gäben für alles dem Staat die Schuld, die Amerikaner ihren Eltern und die Polen der Geschichte. Ein freier Mensch, schrieb er an anderer Stelle, gebe niemandem die Schuld für irgendetwas. Sein starker Widerwille gegen eine politische Sicht der Geschichte war nur ein Teil seiner generellen Ablehnung der Wiederholungen, die das Leben diktiert. Er nahm nicht die Rolle eines Nationaldichters wie Puschkin oder „wahren Russen“ wie Solschenizyn auf sich, sondern wählte für sich

selbst das „transportable Russland“ der Dichter. Gedichte waren für ihn das wahre Russland, das außerhalb der Politikgeschichte stand. Seine Haltung war somit vollkommen anthropozentrisch, auf das Individuum ausgerichtet, und das führte zu der ihm eigenen Widersetzlichkeit und seiner Weigerung, den offensichtlichsten gesellschaftlichen Erfordernissen nachzukommen. Das beste Beispiel dafür ist sein Schulabgang mit fünfzehn Jahren – ein damals in seiner Gesellschaftsklasse sehr seltenes Vorkommnis. Sein Widerwille war beinahe ein körperlicher, was sich daran zeigte, dass er in sieben Schuljahren fünfmal die Schule wechselte. Hier tritt der Kontrast zu Miłosz außerordentlich stark hervor: Der polnische Dichter schloss jede Schule, die er besuchte, wie vorgesehen ab (er musste nur einmal eine sehr schwere Prüfung in Jura an der Wilnaer Universität wiederholen) und war dennoch stolz auf seinen rebellischen Geist – einmal warf ihn ein Priester wegen des aufmüpfigen Ausdrucks in seinen Augen aus dem Klassenzimmer. Brodsky verlangte nie Anerkennung für seine Widersetzlichkeit. „Das war nur wegen meiner Nerven“, hätte er gesagt, „und weil ich keine Wiederholungen mag“.

Miłosz akzeptierte die Regeln und protestierte innerhalb ihrer; Brodskys Verhalten war häufig unvorhersehbar. Er wehrte sich beispielsweise gegen die Rolle als Opfer des Kommunismus und fühlte sich sichtlich unbehaglich, wenn er in unzähligen wohlmeinenden Einführungsreden als ein solches bezeichnet wurde. Die Redner zitierten gern seine gewagte Antwort auf die Frage eines der Richter in seinem Prozess von 1964: „Woher wussten Sie, dass Sie ein Dichter sind?“ – „Ich weiß es nicht... wahrscheinlich von Gott“. Diese Antwort wurde häufig als ein Akt der Widerstandes dargestellt, während sie in Brodskys Erinnerung lediglich die ehrliche Antwort einer angesichts der Lächerlichkeit des ganzen „gerichtlichen Spieles“ peinlich berührten Person war. Im internen Exil schrieb, las, arbeitete er und beschrieb diese Zeit später als eine der besten seines Lebens (möglicherweise aber auch nur, um gegen das Klischee zu handeln). Seines Landes verwiesen, verfiel er nicht in die Rolle des vor Sehnsucht vergehenden Flüchtlings; die Stimmigkeit einer solchen Rolle stellte er in einem Artikel namens „Der Zustand, den wir Exil nennen“ infrage. Er ließ es sich von seinen Kritikern nicht verbieten, auf Englisch zu schreiben, sondern stellte sich im Gegenteil selbst immer wieder als jemand dar, der sich nicht einordnen lässt. „Wer bist du, fragt der Verfasser sich in zwei Sprachen“, schrieb er im Essay „Sammlerstück“, und antwortete darauf:

Ich weiß nicht so recht [...]. Ein Bastard also, meine Damen und Herren, hier spricht ein Bastard. Oder auch ein Kentaure. [J. Brodsky: „Sammlerstück“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 151–152]

Die Figur des Kentauren tritt in Brodskys Gedichten häufig auf; sie ist eine der den Autor verdeckenden Gestalten. Der aus vier Gedichten bestehende Zyklus „Kentauren“ handelt von der Begegnung unvereinbarer Elemente. Obwohl dieser Zyklus bereits nach der Verleihung des Literaturnobelpreises entstand, drückte er noch immer eine tiefe Unzufriedenheit mit dem Leben aus, die mehr war als eine leichte, vorübergehende Verstimmung. Der Erzähler scheint dem Tod ins Auge zu sehen. Der Abschied vom Leben wird teilweise auch in einem anderen, später verfassten Gedicht mit dem Titel „Epitaph für einen Kentauren“ thematisiert, das mit den folgenden ironischen Zeilen beginnt:

*Zu behaupten er wäre unglücklich hieße entweder zu viel
oder zu wenig zu verraten: je nachdem wer im publikum sitzt*

Diese Zeilen könnten als Teil von Brodskys Autobiographie gesehen werden, wenn man seinen Ausspruch bedenkt, die Biographie eines Dichters liege allein in dessen Worten. Auf diese Weise interpretierte auch Mark Strand das Gedicht, der es bei der Begräbnismesse für Brodsky in der katholischen Kirche auf der Toteninsel San Michele bei Venedig vorlas. Die Figur des Kentauren spiegelt am besten Brodskys mangelnde Anpassung an das Leben wider, indem sie die „unnachgiebigkeit, unvereinbarkeit“ zeigt, „etwas in der art / was einem weniger die eigene tugend oder einzigartigkeit beweist / als wahrscheinlichkeit“. [J. Brodsky: „Epitaph für einen Kentauren“ (aus dem Amerikanischen v. Raoul Schrott). In: *Brief in die Oase*, S. 265] Die

mangelnde Anpassung wird hier nicht als Resultat des freien Willens dargestellt, sondern als angeborene Inkompatibilität des „animalischen Teils“ mit der menschlichen Seite. Dies ist einer der vielen Fälle, in denen Brodsky seine mangelnde Anpassungsfähigkeit eher mit seiner Ungeduld als mit seiner Kühnheit erklärt. Er muss stolz auf diese Charaktereigenschaft gewesen sein; er schätzte die „instinktive“ Widersetzlichkeit bei Einzelpersonen und ganzen Völkern sehr, wie seine Äußerungen über Polen im nächsten Kapitel dieses Buches zeigen.

Figuren wie der Kentaure standen für Brodsky nicht nur für Hybridität und Ambivalenz, sondern auch für Grenzüberschreitung, Doppelheit – „Androgynität“, wie Miłosz sagte – in den Fragen der Sprache und Kultur, für die Verbundenheit sowohl zur russischen als auch zur englischen Sprache, zum russischen und amerikanischen „Imperium“. Diese Verbundenheit wird in Brodskys Werken in Form verschiedener imperialer Details sichtbar, dem Selbstportrait in Gestalt eines Kentauren oder einer angeschlagenen Marmorstatue wie im Gedicht „Torso“. Brodsky kehrte regelmäßig zu diesen Bildern zurück, als finde er eine Heimat in den Symbolen des Imperiums, eines Imperiums in Ruinen. Anders als ein Nationalstaat würde ein Imperium sich selbst überleben; ein Nationalstaat war vergänglich, das Imperium bedeutete Unsterblichkeit. Ein Grund für die wiederholte Rückkehr zu imperialen Symbolen war, dass Brodsky seine Kindheit zwischen den verfallenen Marmorstatuen am Newa-Ufer verbrachte. In einem Kapitel seines Buches über ihn, das er „The City as a Means of Education“ [Die Stadt als Erziehungsmethode] nannte, schrieb Lew Losew, der junge Brodsky sei in einem Petersburg voll imperialer Symbole aufgewachsen, die meisten eingebaut in wichtige Gebäude und von den Fenstern seiner Wohnung aus sichtbar. Bereits als Kind habe Brodsky das Bild eines idealen Vaterlandes vor sich gehabt – eines auf der klassischen Symmetrie, der rhythmischen Wiederholung der gleichen Motive und einer mit Macht und Unsterblichkeit identischen Harmonie gegründeten Imperiums. [L. Losew: *Iosif Brodskij: Opyt Literaturnoj Biografii*, S. 23–24] Dessen Symbole brannten sich für immer in seine Netzhaut ein. Die hohen Decken und Wände der Eineinhalbzimmerwohnung der Brodskys waren mit Girlanden aus Stuck verziert; in den Kanälen Leningrads spiegelten sich Nymphen und angeschlagene Torsi. Als er jung gewesen sei, schrieb Brodsky, haben das Wort „Westen“ für ihn „Venedig im Winter“ bedeutet:

eine vollkommene Stadt an winterlichem Meer, Säulen, Arkaden, enge Durchgänge, kalte Marmortreppen, abbröckelnder Stuck, der das Fleisch aus rotem Backstein bloßlegte, Putten, Cherubim mit ihren staubbedeckten Augäpfeln – eine Zivilisation, die sich für die kalten Zeiten wappnete. [J. Brodsky: „Kriegsbeute“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 22]

Marmor, Stuck, Statuen sind Motiv in vielen seiner Gedichte, und selbst der Schnee des langen Leningrader Winters erinnert ihn an das Imperium: „Schnee, Marmor der Armen“ heißt es im Gedicht über seine Mutter. Reihen von Marmorstatuen sind auch im Gedicht „Torso“ ein Symbol für das Imperium:

*Und wenn du dann einen steinharten Rasen betrittst,
der wie Marmor an der Sonne glüht und blitzt,
oder wenn du einen Faun mit seiner Nymphe triffst,
beide in Bronze (und sie sagen: „Uns fehlt es an nichts!“) –
so bist du endlich da, mein Freund, daheim:
das Imperium ist dein.* [J. Brodsky: „Torso“ (aus dem Russischen v. F.Ph. Ingold). In: *Brief in die Oase*, S. 78]

Das auf Januar 1973 datierte Gedicht schrieb Brodsky in seinen ersten Monaten in Amerika, und es scheint zu sagen: Ich bin angekommen. Eine in Ruinen liegende imperiale Landschaft versprach, ein Zuhause zu werden.

Brodsky beschrieb seine Ausreise aus Russland ironisch als „Wechsel des Imperiums“. Der Begriff „Imperium“ tritt bereits sehr früh in seiner Dichtung auf und kann als Rahmen für sein Gesamtwerk gelten.

Ganz am Anfang seines dichterischen Schaffens schrieb er in den Gedichten „Ex Oriente“ (1963) und „Ex Ponto“ (1965) über das Imperium. Diese kurzen Gedichte waren Variationen der poetischen „Briefe“ Puschkins an Ovid und eine Präfiguration von Brodskys eigener Exilierung. Das „Imperium“ ist – in römischem Gewand – auch im Gedicht „Anno Domini“ vom Januar 1968 gegenwärtig; damals fand der Einmarsch der „freundlichen“ sowjetischen Truppen in die Tschechoslowakei statt, für den Brodsky sich als Bürger der UdSSR schämte. Als Entstehungsort des Gedichtes gibt er das (damals in der Sowjetunion liegende) litauische Palanga an. Der Erzähler ist ein einsamer Mann, von allem getrennt, was er liebt, und schreibt von der traurigen Provinz aus über das Imperium. Der schwermütige Tonfall der „Provinz im Imperium“ ist charakteristisch für alle Litauen-Gedichte Brodskys. [Siehe Jadwiga Szymak-Reiferowa: „Anno Domini Josifa Brodskiego“ [Joseph Brodskys *Anno Domini*]. In: P. Fast (Hrsg.): *O Brodskim*, S. 119–132; T. Venclova: „Lithuanian Nocturne“. In: L. Loseff, V. Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 107–149] Doch das Imperium findet sich ebenfalls in Gedichten über die Vereinigten Staaten, das antike Rom und Griechenland, Byzanz, Mexiko und andere mehr oder weniger genau bezeichnete Gebiete, und es tritt immer in denselben Bilder- und Begriffsgruppen auf. Darüber schreibt auch Polukhina, die ein ganzes Kapitel ihres Buches über Brodsky „Poet versus Empire“ betitelte. Besonders interessierte sich Brodsky für Venedig als einstiges, heute in Ruinen liegendes Imperium. Erzähler in den „Imperiums“-Gedichten ist stets der entfremdete, ironische oder gar zynische Beobachter, eine Gestalt, die Brodsky wohl Puschkin verdankte. Das Imperium selbst hingegen – oder eher seine Ränder, denn der Erzähler befindet sich nie in seinem Zentrum – ist in der Auflösung begriffen. Der Zerfall des Sowjetimperiums begann tatsächlich bereits in den 1960er Jahren, als Brodsky „Anno Domini“ verfasste, doch dies vorauszuahnen und einzufangen bedurfte der Intelligenz und Vorstellungskraft eines Dichters. Brodsky war ein sehr intelligenter Mensch; seine poetische Intelligenz war noch größer als seine rein rationalen Fähigkeiten. Seine Vorahnung war keine Sache der Politik, sondern der Poetik.

Brodsky blieb dem Thema des Imperiums sein ganzes Schaffen hindurch treu und kam auch in seinen Essays darauf zurück. Die Handlung der beiden – und einzigen – Dramen, die er gegen Ende seines Lebens verfasste, spielt in einer abstrakten imperialen Szenerie. Wenn Miłosz über Brodskys Verwendung des Wortes „Imperium“ sprach, geschah das, wie stets, in der besten Absicht dem Freund gegenüber: Brodsky wolle, so sagte Miłosz, die russische Sprache bereinigen, ihr die „erprobten und eindeutigen Wörter“ zurückgeben:

Imperium, Tyrann, Sklave. [Cz. Miłosz: „O Josifie Brodskim“ [Über Joseph Brodsky]. In: *Życie na wyspach*, S. 269]

In der ersten auf Englisch verfassten Rezensionen von Brodskys Lyrik erklärte er:

Das ‚Imperium‘ ist einer von Brodskys ‚Wortstreichen‘ [...]. Der Sachverhalt, dass ihr eigenes Land ein Imperium sei, mag für die Russen ein Grund zum Stolz sein, für die Amerikaner mit ihrer seltsamen Angewohnheit, sich an die Brust zu schlagen, hingegen ein Grund zur Scham – doch der Realität kann man nicht entfliehen. Für Brodsky bedeutet ‚Imperium‘ auch das Ausmaß des Kontinents selbst, das Monumentale, das er so mag. [Cz. Miłosz: „A Struggle Against Suffocation“ [Ein Kampf gegen das Ersticken]. In: *The New York Review of Books*, 14. August 1980, S. 23–24]

Miłosz übernahm also hier Brodskys Einstellung, dessen Identifikation mit der imperialen russischen Perspektive von deren sozusagen „bester Seite“, auch wenn er selbst ganz anders über das „Imperium“ dachte. Sein Gedicht „Epitafium“ [Epitaphium], in dem er über das Römische Reich schreibt, klingt wie eine Antwort auf Brodskys Gedichte und Deklarationen:

[...] *Imperien fallen und Dank sei ihnen dafür.*

Sie gehen unter zusammen mit des marmornen Zierrats Pracht

Und dem Lorbeer über den Stirnen der grausamen Herrscher.

[...]

In der Luft liegt das Weinen der gefangenen Völker,

Die den Untergang der Bestie nicht mehr sehen durften [Cz. Miłosz: „Epitafium“ [Epitaphium]. In: *Wiersze*, t. 4, S. 162]

Brodsky empfand Scham über den Einmarsch in die Tschechoslowakei, als sei er persönlich mitverantwortlich dafür; Miłosz identifizierte sich mit dem Leid der Besiegten. „Epitafium“ schrieb er nur drei Jahre vor dem Fall der Berliner Mauer, nicht ahnend, dass dies die letzten Jahre des Imperiums waren, das ihn fast sein ganzes Leben lang drangsaliert hatte und dem nun die „Zeit, mit ihrem verachtungsvollen und gelassenen Urteil“ ein Ende setzen sollte.

Für Brodskys Generation war der Ausdruck „Imperium“ auch eine ironische Bezeichnung für die Sowjetunion. [L. Shtern: *Brodsky: A Personal Memoir*, S. 35] Die emotionalen und intellektuellen Konnotationen dieses Ausdrucks waren sehr vielschichtig: Stolz auf die Stärke eines Landes, das elf Zeitzonen umfasste (seine Ausmaße allein weckten Reiselust und Dankbarkeit), Liebe zur Kultur und zur Sprache, gleichzeitig aber auch Ablehnung wegen des Druckes, den es ausübte, des Hohns seines politischen Systems und der Grausamkeit, Gedankenlosigkeit und Selbstgefälligkeit seiner Herrscher. Die im Ausdruck „Imperium“ enthaltene Ironie unterwanderte die sowjetische propagandistische Behauptung einer weltweit solidarischen Arbeiterklasse. Brodskys Zeitgenossen – die unveröffentlichten Dichter, Geologen-Musiker, romanschreibenden Elektroingenieure – waren nicht so sehr in der Sowjetunion zu Hause wie in der russischen Kultur. Sie waren dem Imperium verbunden, seiner geographischen und historischen Größe, doch die meisterhafte Beherrschung der Sprache, das volle kulturelle Bewusstsein waren eine – und für manche vielleicht die einzige – Möglichkeit, sich als Mitglied einer Gemeinschaft zu fühlen. Zu bieten hatten sie ihrem Land die Achtung vor der Tradition, was die Fortführung der imperialen Themen bedeutete: Das Imperium war ein wesentlicher Bestandteil dieser Kultur, im Guten wie im Schlechten.

Miłosz zufolge lag Brodskys Kunst die klassische Architektur St. Petersburgs zugrunde; die Sprache, die Brodsky verwendete, ist jedoch nicht „symmetrisch“. Er widersetzte sich gegen den Pseudoklassizismus des sowjetischen „Neusprech“, was seine Sprache anticlassisch, bruchstückhaft, ruinenähnlich machte; sie reflektierte das Imperium gegen Ende. Anders als Miłoszs ruhige, eindringliche Ausdrucksweise, seine „treue Sprache“, folgte Brodskys Sprachstil Puschkins „verrücktem Eklektizismus“. Einer seiner Leningrader Freunde, der bereits viele Male erwähnte Lew Losew, definierte die Charaktermerkmale des Brodskyschen Stils als ständigen Wechsel der Tonart, der Themen, des kulturellen Hintergrundes. [Siehe L. Losew: „O ljubvi Achmatovoj k ‚Narodu“.] Brodskys Sprache sei, schreibt Sylvia Molloy, eine „stets dürstende, stets verlangende, nie zufriedengestellte“ [Sylvia Molloy: „Bilingualism, Writing, and the Feeling of Not Quite Being There“

[Zweisprachigkeit, Schreiben und das Gefühl, nicht ganz angekommen zu sein]. In: Isabelle de Courtivron (Hrsg.): *Lives in Translation: Bilingual Writers on Identity and Creativity* [Lives in Translation. Zweisprachige Schriftsteller über Identität und Schaffen]. New York 2003, S. 74] Sprache. Das Imperium ist im Zerfall begriffen, der Erzähler krank und einsam; auf diese Weise wird das Thema des Imperiums mit dem Bild von Ruinen und Tod verknüpft. Dieser Zerfall des Imperiums erklärt laut Michail Lotman den eklektischen Charakter von Brodskys Sprache und Stil:

Das in Ruinen liegende Ganze [des Imperiums] erzeugt einen in Ruinen liegenden Diskurs, einen Schmelztiegel der Themen, Zitate, Sprachen und Stile. [Michail Lotman: „On ‚The Death of Zhukow““ [Über ‚Zum Tode Schukows‘]. In: L. Loseff, V. Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 57]

Brodskys sprachliche Flexibilität ist der Anpassungsmechanismus eines Flüchtlings aus einem zusammenbrechenden Imperium.

Miłosz hatte recht, als er sagte, die Rolle des Dichters sei im „Imperium“ eine andere als in Polen, einem

restlos in der Geschichte gefangenen Land. Brodsky lehnte Geschichte und Politik ab, die ein Dichter nicht benötige, da ihm die Verantwortung für den größten Schatz des Imperiums – die Sprache und Kultur – anvertraut sei. „Da Zivilisationen endlich sind“, schrieb er in einem Brief an Derek Walcott, „gibt es im Leben einer jeden einen Augenblick, da ihre Zentren keinen Zusammenhalt mehr geben. In solcher Zeit bewahrt keine Legion sondern die *lingua* sie vor dem Zerfall“. [J. Brodsky: „Das Klingen der Gezeiten“ (aus dem Amerikanischen v. Klaus Martens). In: *Flucht aus Byzanz*, S. 134] Die Aufgabe des Dichters sei das Schreiben, da Sprache, wie Musik, überall gleich sei; sie bestehe immer aus Vokalen und Konsonanten, auch wenn Wortbestand oder sogar Alphabet sich unterschieden. Im „Wiegenlied von Cape Cod“ heißt es somit:

*Der Wechsel des Imperiums ist verknüpft mit Wortgedröhn,
der Absonderung von Speichel als Resultat des Redens.* [J. Brodsky: „Wiegenlied von Cape Cod“ (aus dem Russischen v. R. Dutli.) In: *Briefe in die Oase*, S. 91]

Die erstaunliche Beständigkeit seiner „linguistischen“ Selbstidentifikation (der einzigen, die er hatte, wenn er sie auch mit Ironie vorbrachte) erklärt ebenfalls Brodskys Wechsel vom Russischen zum Englischen, einer anderen Imperialen Sprache. Was ihn am Imperium interessiert, ist die materielle Reichweite von dessen Sprache.

Ein Beweis für diese Verbundenheit kann in einem Dokumentarfilm gefunden werden, den zwei junge russische Filmemacher zwei Jahre vor Brodskys Tod mit ihm in Venedig drehten; sie filmten ihn, wie er zusammen mit seinem Freund Jewgeni Rejn durch die Straßen ging, redete, lachte. In einer Szene sagt Brodsky, der auf einer Kanalbrücke steht und in Regenmantel und Tweedkleidung sehr britisch aussieht, dass die russische Sprache trotz des Zusammenbruchs der Sowjetunion ihren imperialen Charakter behalte, so wie das Englische immer noch eine imperiale Sprache sei, auch wenn es das Britische Weltreich nicht mehr gebe. „Und ich benutze beide dieser Sprachen“, fährt er fort, „Englisch und Russisch, oder eher Russisch und Englisch, deswegen ist meine Weltsicht zweifach imperial [*dvajnoimperskije*]“, und fügt nach einer Weile verschmitzt lächelnd hinzu:

Ihr könnt mich einen zweiköpfigen Adler nennen. [*Progulki z Brodskim* [Spaziergänge mit Brodsky], Film (DVD). Produktion und Regie: Jelena Jakovič, Aleksej Šišov, Jewgenij Rejn (Drugoe Kino 2004)]

Diese Bemerkung ist ein wunderbares Beispiel für Brodskys Fähigkeit, mittels Ironie auf poetische (und bildliche) Weise einen Gedanken auszudrücken, den zu erklären mehrere Seiten füllen würde. Der zweiköpfige Adler ist natürlich das Symbol des Russischen Reiches, aber darüber hinaus noch so viel mehr! Und Brodsky hatte mehr als zwei Köpfe: Er war Bürger von mindestens drei, wenn nicht gar vier Imperien. Geboren war er in der Sowjetunion, bevor diese fünfzig Jahre später zusammenbrach. Er starb als amerikanischer Bürger und war lange Zeit innerhalb der Grenzen dieses „Imperiums“ ansässig. Nach seinem Tod wurde er in Venedig, einem ehemaligen Imperium – der Republik Venedig –, begraben, was allgemeiner gesehen zugleich das Gebiet des früheren Römischen Reiches ist. In Brodskys letzten Lebensjahren war es vor allem dieses Imperium, das seine Aufmerksamkeit fesselte. Und dort ruht er auch heute, Bürger des Protoimperiums und daher Hüter aller imperialen Sprachen, welchen Alphabetes auch immer.

Kapitel 6

Joseph Brodsky und Polen

Aus heutiger Perspektive ist die Isolation von der Außenwelt, welche die Sowjetunion in der Zeit von Brodskys Kindheit und Jugend charakterisierte, kaum noch vorstellbar. Nach seinem Schulabgang kam Brodsky viel in der Sowjetunion herum; er arbeitete bei geologischen Expeditionen in Sibirien und

Zentralasien mit. Später besuchte er häufig Freunde in Moskau und Litauen, machte Urlaub im Kaukasus. Heute gehören diese Gebiete zu anderen Nationen, damals jedoch waren sie Teil des Sowjetimperiums. Innerhalb der Grenzen des Imperiums unterwegs zu sein war nicht einfach: Auf Lastwagen wurden Anfangspunkt und Ziel ihrer Reise in Großbuchstaben aufgemalt, und die Bewohner von Kolchosen wurden auf ihren Höfen festgehalten wie einst die leibeigenen Bauern Peters des Großen. Doch Brodsky kümmerten die inneren Grenzen der Sowjetunion nicht; die wahre Grenze, die, die ihn störte, war die Grenze zu Polen, am Bug, denn dahinter begann der „Westen“.

Brodsky war kein typischer Vertreter Russlands; im Grunde war alles an ihm untypisch. In dem bereits zitierten Gedicht „I Sit by the Window“ heißt es ironisch:

Mein Lied war schief, meine Stimme krächzend

aber wenigstens kann kein Chor es jemals nachsingen [J. Brodsky: „I Sit by the Window“. (Übersetzung d.

Textstelle hier v. mir; A.d.Ü.) In: A. Kjellberg (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Collected Poems in English*, S. 46; engl. Fassung: *My song was out of tune, my voice was cracked. / but at least no chorus can ever sing it back.*]

Nichtsdestoweniger war sein Verhältnis zu Polen Teil einer längeren politischen und kulturellen Geschichte der gegenseitigen polnisch-russischen Beeinflussung. Auch andere große russische Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts ließen sich von fremden Kulturen inspirieren: Boris Pasternak war fasziniert von Georgien, Ossip Mandelstam von Armenien. Brodskys Generation, die in den 1950er und 1960er Jahren heranwuchs, einer Zeit, in der die kommunistische Ideologie langsam zu bröckeln begann, richtete ihr Interesse auf Polen. Brodsky war dreizehn Jahre alt, als Stalin starb, sechzehn, als in Russland die „Tauwetterperiode“ einsetzte und der „Polnische Oktober“ und die ungarische Revolution den „Ostblock“ ins Wanken brachten. Auch wenn Polen ein eigener Staat und keine Sowjetrepublik war, gehörte es doch zum „Block“; es gab sogar ein russisches Sprichwort dazu, welches lautete: *Kurica ne ptica, Pol'sha ne zagranica* (Ein Huhn ist kein Vogel, Polen ist kein Ausland). Verglichen mit der Sowjetunion war Polen in kultureller, künstlerischer und intellektueller Hinsicht zum Westen hin offener als jedes andere „Ostblock“-Land. Und die russische Intelligenzija und ihre polnischen Freunde nutzten diese Offenheit, wie sie nur konnten.

Die um den Zweiten Weltkrieg herum geborene Generation der Intelligenzija in Russland und vielen Sowjetrepubliken war also gezwungen, einen indirekten Weg zur – wie Ossip Mandelstam, und nach ihm Brodsky, es nannten – „Weltkultur“ zu nehmen. In den 1960er Jahren las Tomas Venclova, wie viele seiner Freunde auch, „fast alles, was es an westlicher Literatur gab, auf Polnisch: Proust, Kafka, Musil und sogar Thomas Mann, da diese Bücher in [der Sowjetrepublik] Litauen in keiner anderen Sprache erhältlich waren. Wir kauften sie irgendwo auf dem Schwarzmarkt, manchmal auch in Läden; auf dem Schwarzmarkt konnten wir sogar Gombrowicz oder Miłosz bekommen. [...] Freunde von mir, manche davon angehende Schriftsteller, intelligente Menschen, lernten sehr früh Polnisch, um zu wissen, was in der Welt vor sich ging. Ich weiß, es klingt seltsam, aber sogar die *Trybuna Ludu* war hilfreich [...], ganz zu schweigen von *Życie Warszawy*, *Przekrój* und besonders *Twórczość* [...]. Für mich und meine Freunde begann alles im Oktober, nach 1956“. [Tomas Venclova im Gespräch mit Jan T. Grass und Irena Grudzińska-Gross. In: *Aneks* 28, 1982, S. 124–125. Die erwähnten Zeitschriften sind: *Trybuna Ludu* [Volkstribüne; das Organ der polnischen kommunistischen Partei; Tageszeitung]; *Życie Warszawy* [Warschauer Leben; Tageszeitung]; *Przekrój* [Querschnitt; intellektuell-künstlerische Wochenzeitschrift]; *Twórczość* [Das Schaffen; literarische Monatsschrift]] Das war auch der Zeitpunkt, an dem einige der Buchhandlungen in der Sowjetunion sich für Publikationen aus dem soeben entstalinisierten Polen öffneten.

Auch wenn Venclova und Brodsky in unterschiedlichen Teilen der Sowjetunion lebten und sich bis zu den späten 1960er Jahren nicht kannten, führte ihrer beider Suche nach der „Weltkultur“ – aus geopolitischer Notwendigkeit – über denselben Weg: über Polen. Brodskys Biograph Lew Losew erklärt, der Dichter habe Polnisch gelernt, um Camus und Kafka lesen zu können. [L. Losew: *Iosif Brodskij: Opyt Literaturnoj Biografii*, S.

45] „Zur damaligen Zeit“, sagte Brodsky in einem Interview, „war der Großteil der westlichen Literatur und der Nachrichten über kulturelle Ereignisse im Westen in der Sowjetunion nicht erhältlich, während Polen sogar zu dem Zeitpunkt die glücklichste Baracke in dem ganzen Feldlager war. Die Menschen dort waren um vieles besser informiert und sie gaben alle möglichen Arten von Zeitschriften heraus und alles wurde ins Polnische übersetzt; der Verlag *Czytelnik* druckte weiß-Gott-was. Ich erinnere mich, dass ich Malcolm Lowry las, etwas Proust, etwas Faulkner, und auch Joyce habe ich das erste Mal auf Polnisch gelesen. Das war also die praktische Überlegung: Wir brauchten ein Fenster nach Europa, und die polnische Sprache gab es uns“. [J. Brodsky: „A Talk with Joseph Brodsky“ [Eine Unterhaltung mit Joseph Brodsky], mit Anna Husarska. In: *New Leader* [Neuer Führer], 14. Dezember 1987, S. 8] In einem anderen Interview sagte er: „Es wurde nur wenig übersetzt und wir erfuhren aus polnischen Zeitschriften wie *Polska*, *Przekrój* oder *Szpilki*, was sich ereignete. Wir lasen sie sehr genau“. [J. Brodsky: „Życie w historii“ [Leben in Geschichte]. In: J. Illg (Hrsg.): *Reszty nie trzeba*, S. 122. Die erwähnten Zeitschriften sind: *Polska* [Polen; Propagandazeitschrift]; *Przekrój* (s.o.); *Szpilki* [Nadeln; satirische Wochenschrift]]

Im Gegensatz zu den sowjetischen Zeitschriften mit ihrem meist feierlichen und vorsichtigen Tonfall waren die polnischen Zeitschriften, allen voran *Przekrój*, leicht, satirisch, witzig, voll von Modefotografien und Artikeln über westliche Kunst, Literatur, Philosophie. *Przekrój* war bekannt für Übersetzungen von Kurzgeschichten aus dem Westen, *Twórczość* stellte westliche Literatur vor, *Dialog* Theaterstücke aus dem Ausland. In der Atmosphäre einer „künstlerischen Nahrung [...] aus im wesentlichen gefühlsbetonten und selbstgerechten russischen Gedichten“ [J. Brodsky: „Einem Schatten zu gefallen“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 311] waren diese Zeitschriften für die jungen Mitglieder der sowjetischen Intelligenzija intellektuell und künstlerisch inspirierend und in ihrer Leichtigkeit sehr attraktiv. So hatten beispielsweise Gałczyński Gedichte und kurzen Theaterstücke mit ihrer Distanz und „absurden“ Lustigkeit etwas Befreiendes. Polen wurde damals für die UdSSR ein Objekt des „kulturellen Snobismus“ (Piotr Fast) oder sogar der „Polomanie“ (Irina Adelgeim). Venclova und seinen Freunden zum Beispiel machten sich einen Spaß daraus, untereinander polnisch zu reden, und Brodsky schloss sich, immer wenn er nach Wilna kam, dieser spielerischen Sprechweise an, die ihm viel Vergnügen bereitete. Der polnische Literat Andrzej Drawicz sagte, als er ihn Anfang der 1960er Jahre das erste Mal in Leningrad getroffen habe, sei Brodsky „begeistert von Polen“ gewesen und habe „behauptet, Polen sei die Poetik seiner Generation“. [Zitiert v. Anna Husarska in ihrem Interview, und v. Irina Adelgeim in: „Iosif Brodskij i Pol'ska“ [Joseph Brodsky und Polen], S. 145] Seine Verbundenheit mit Russland und später den Vereinigten Staaten war voller Ambivalenz; Tomas Venclova zufolge liebte Brodsky nur drei Länder wirklich: Italien, Polen und Litauen. [T. Venclova: „Josifo Brodskio Atminimui“ [Joseph Brodsky zum Gedenken]. In: Lilija Tulyte, Konstantas Markevicius (Hrsg.): *Josifas Brodskis: Yaizdas i jura* [Joseph Brodsky. Mit Blick auf das Meer]. Wilna 1999, S. 357. Venclova ist der Ansicht, Litauen habe für Brodsky dieselbe Wichtigkeit besessen wie Georgien für Pasternak und Armenien für Mandelstam; siehe S. 359] Ihre Generation sei in der Bewunderung für den polnischen Widerstand gegen die Nazis und für die romantischen Aufstände aufgewachsen, sagte Venclova mir, und einige von Brodskys frühen Gedichten bestätigen dies. Das Gedicht „Pesenka“ [Lied] von 1960 verarbeitet zwei polnische musikalische Motive: die Nationalhymne und das Lied „Czerwone maki na Monte Cassino“ [Roter Mohn auf dem Monte Cassino], das Brodsky so gern sang und dessen Text er ins Russische übersetzte. Der Einmarsch der Nazis in Polen bildet den Hintergrund zum Gedicht „1 sentjabrja 1939 goda“ [Der 1. September 1939] von 1967. Beide Gedichte enthalten Momentaufnahmen aus dem Zweiten Weltkrieg, die wirken, als seien sie aus polnischer Perspektive festgehalten, und auch die Jahreszahl 1939 spricht für sich, begann der Krieg für die Russen doch erst zwei Jahre später. Diese Bilder unterscheiden sich von der normalerweise im sowjetischen Film, der Literatur und Malerei präsentierten Darstellung. Möglicherweise fand Brodsky in ihnen eine Möglichkeit, die Verheerungen des Zweiten Weltkrieges, welche seine Kindheit und auch Jugend prägten, auf eigene Weise festzuhalten.

Teilweise ist das Interesse seiner Generation an Polen auch einfach auf dessen geopolitische Lage zurückzuführen. Brodsky sagte gern, Litauen sei ein Schritt in die richtige Richtung – nach Westen. Und Polen war noch einen Schritt weiter. Viele der von Venclova oder Brodsky erwähnten westlichen Bücher waren in Russland nur auf Polnisch erhältlich. Das Niveau, bis zu dem die polnische Sprache tatsächlich gelernt, und wie viel von der anspruchsvollen Literatur wirklich verstanden wurde (Joyce! Proust!), muss unterschiedlich gewesen sein (wobei Venclova vermutlich zu den fähigsten Lesern polnischer Übersetzungen westlicher Literatur zählte) – doch nichtsdestoweniger war Polnisch die Sprache, in der die russische Intelligenzija, darunter Brodskys Leningrader Freunde, einen Einblick in westliche Romane, Kurzgeschichten, den Existenzialismus und andere „Ismen“ erlangen konnten.

Innerhalb der polnisch-russischen Beziehungen war es für Polen nichts Neues, Russlands Medium für die westliche Kultur zu sein. Polen war immer schon sozusagen Russlands „westlicher Horizont“ gewesen; durch diese „Grenze“ drangen Ideen und Wörter. „Das Polnische (sowohl gesprochen als auch geschrieben) wurde [im siebzehnten Jahrhundert] zum natürlichen Vermittler zwischen den westeuropäischen Sprachen (inklusive Latein) und dem Russischen“, schreibt Alexander Issatschenko in seinem Kapitel der Geschichte der slawischen Literatursprachen.

Die Mehrheit der frühen russischen Entlehnungen aus dem Deutschen und den romanischen Sprachen tragen deutliche Merkmale der polnischen Aussprache. [...] Polnisch blieb bis ins neunzehnte Jahrhundert die Vermittlersprache zwischen Russland und dem Westen. [...] Lange war das Polnische auch ein geschätztes Modell in der Literatur. Die polnische Metrik wurde im Moskauer Reich mechanisch nachgeahmt, wo einige (meistens in Polen geborene) Poetae docti die polnischen Versifikationsregeln in kirchenslawischen Kompositionen anwandten. [Alexander W. Issatschenko: „Russian“ [Russisch]. In: Alexander M. Schenker, Edward Stankiewicz (Hrsg.): *The Slavic Literary Languages: Formation and Development* [Die slawischen literarischen Sprachen. Entstehung und Entwicklung]. New Haven 1980, S. 126–127]

Diese Nachahmung wurde aber bald aufgegeben, da die metrischen Regeln des Polnischen und des Russischen sehr unterschiedlich sind – die metrische Ähnlichkeit des Russischen mit dem Deutschen oder Englischen ist viel größer. Das könnte bis zu einem gewissen Grade die Anziehungskraft erklären, die Englisch auf Brodsky ausübte, und auch, warum er die polnische Lyrik „eine französische Lyrik mit slawischer Seele“ nannte. [In einem Gespräch mit Nina Perlina in Bloomington, Indiana, im September 2000] Die Bedeutung Polens als Vermittler der westlichen Kultur nahm je nach aktueller politischer Situation in Russland zu oder ab. In den 1950er und 1960er Jahren lebte diese Rolle wieder auf; die Isolation der UdSSR vergrößerte Polens „westlichen“ Reiz. Aus Russland nach Polen zu reisen und umgekehrt war schwierig, dennoch kam es zu einigen direkten Kontakten zwischen Russen und Polen. So gab es beispielsweise Polen, die in der Sowjetunion studierten; die Freundschaft mit ihnen erleichterte einigen Russen, darunter Brodsky, den Weg zur „Weltkultur“. Bevor er 1972 emigrierte, hatte er nie die Westgrenze zu Polen überquert, fühlte sich frustriert und eingeengt. Doch einen direkten Kontakt zu Polen hatte er, in der Person einer polnischen jungen Frau, Zofia Kapuścińska. Einige seiner frühen Gedichte aus der Zeit zwischen 1960 und 1965 sind ihr gewidmet und enthalten polnische Motive. [fSiehe das in Kap. 4 besprochene Gedicht „Sofija“[/footnote] Kapuścińska, später unter dem Namen Ratajczakowa Professorin an der Universität Kattowitz, erinnert sich, Brodsky das erste Mal 1960 getroffen zu haben. [„To nie wzięło się z powietrza: O Josifie Brodskim z Zofią Ratajczakową rozmawia Jerzy Illg“ [Das kam nicht von ungefähr. Gespräch mit Zofia Ratajczakowa über Joseph Brodsky]. In: J. Illg (Hrsg.): *Reszty nie trzeba*, S. 9] In seinem Gespräch mit Husarska sagte Brodsky über sie:

Ich kannte eine junge Frau aus Polen, Zoska [Diminutiv von Zofia; A.d.Ü.] hieß sie und studierte damals in Leningrad. Sie hatte einen Physiker zum Ehemann, einen sehr kräftigen Mann, das war also eine gefährliche Bekanntschaft. Sie wusste, dass ich Gedichte schrieb, also gab sie mir, oder besser gesagt: hörte ich in ihrer Wohnung eine Platte mit Gedichten von Gałczyński, gelesen von ihm selbst, und sie gefielen mir

sehr. [...] Und weil ich mich für Lyrik interessierte, begann ich, sie zu übersetzen.

Nach Brodskys Briefen an Kapuścińska zu urteilen, scheint es allerdings nicht so, als habe dieser starke Ehemann wirklich existiert. Die Hauptgefahr für ihre Beziehung war die strenge, unverrückbare Grenze zwischen ihren Ländern, die nach Kapuścińskas Rückkehr nach Polen dafür sorgte, dass die beiden sich viele Jahre lang nicht wiedersahen.

In einem seiner Briefe an Kapuścińska nennt Brodsky die westliche Grenze „eine rote Linie“ (15. März 1963). „Niemand war mir je so fern [wie Du in Warschau], selbst als ich durch Jakutien [in Ostsibirien] zog“, schreibt er am 16. Januar 1962. Am 10. Oktober 1962 verfasst er ein „Z. K.“ gewidmetes Gedicht über ein „Grenzland“, und in einem anderen (undatierten) Brief aus dieser Zeit erklärt er:

Wenn Du wüsstest, wie oft ich an Polen denke. Ich habe das seltsame Gefühl, als könnte ich es an einem klaren Tag von hier aus sehen. Es ist so nah. [Die Briefe sind in den „Brodsky Papers“ in der Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, erhalten.]

Gerade das war die Quelle einer unglaublichen Frustration: so nah, und doch ständig außer Reichweite. Als Brodsky 1990 endlich von Amerika aus nach Polen kam, war das, wie er sagte, „zu spät, und nicht aus der richtigen Richtung“. [L. Losew: Iosif Brodskij: *Opyt Literaturnoj Biografii*, S. 47]

Er zweifelte nicht daran, dass Polen zum Westen gehörte. In dem bereits zitierten Brief vom 15. März 1963 schrieb er:

Ich glaube, dass es bei Euch, im Westen, mehr Gerechtigkeit, mehr Natürlichkeit im Leben gibt. Dass Ihr keine heroischen Anstrengungen unternehmen müsst, um gelassen zu sein. Dass es bei Euch von innen kommt und früher zutage tritt als bei uns. [...] Ich liebe Polen von ganzem Herzen, ich habe Gedichte [über Polen] geschrieben, für die ich in der guten alten Zeit erschossen worden wäre. Ich liebe es mit einem Zehntel meiner Seele; das Gefühl, das ich hier gestehe, ist ein Zehntel stark. Das ist schade und auch wieder nicht schade, denn die übrigen neun Zehntel sind meine Liebe zur Freiheit, die mir alles bedeutet.

Brodsky konnte das Unerbittliche der Grenze nicht akzeptieren, obwohl seine Freiheitsliebe nicht rein politischen Charakters war. Die „rote Linie“ trennte Länder mit demselben politischen System; Polen gehörte in Wirklichkeit nicht zum Westen. Die Polen, sagte Brodsky später, seien im Grunde keine richtigen Ausländer gewesen. Bei einer Diskussion mit Wolkow über die Beziehung Anna Achmatowas zum polnischen Maler Józef Czapski rief Brodsky aus:

Czapski war ein Pole, ein Slawe. Was für ein Ausländer soll er denn für eine russische Dichterin gewesen sein! [S. Volkov: *Conversations with Joseph Brodsky*, S. 230]

Als allerdings Kapuścińska ihm einen Brief schrieb, der bewies, dass sie seine Gedichte genau erfasst hatte, war er bewegt, von einer „Ausländerin“ verstanden worden zu sein. Und er fühlte sich schließlich in seinem Land selbst wie ein solcher: „Ich setze mich in der Morgendämmerung hin und schreibe ein Gedicht, und dann gehe ich auf die Straße hinaus und sehe die Menschen, meine potenziellen Leser, und weiß, dass ich ein vollkommen Fremder bin“, schrieb er an Kapuścińska. Das Exil änderte Brodskys Bild über sein Leben in Russland nicht.

Ob ich ein Gedicht über John Donne oder einen Kohlkopf im Garten schrieb: In Russland spürte ich immer diese schreckliche Divergenz zwischen Schreiben und Leben. Und als ich mich hier [in den Vereinigten Staaten] wiederfand, wurde alles viel natürlicher und einfacher. Hier bin ich wirklich ein Fremder. [„Po obu stronach oceanu“, S. 7]

Die Briefe an Zofia Kapuścińska zeigen Brodskys „doppeltes Bewusstsein“ der Fremdheit und der

gemeinsamen slawischen Identität sowie auch sein Verständnis der polnischen „Westlichkeit“. Das polnische tägliche Leben wurde ihm zufolge von einer anderen, auf ständiger Konversation basierenden Kultur bestimmt. In einem Brief aus „Sankt-Peterburg“ – wie er Leningrad manchmal nannte – vom 11. Oktober 1963 beschreibt Brodsky den Besuch der jungen Lyrikerin Joanna Pollakówna, der Tochter des polnischen Dichters und Übersetzers Seweryn Pollak:

Mein Gott, wie Ihr alle Konversation betreiben könnt, jedes einzelne Wort ist so ergreifend. Man ist völlig wehrlos dagegen, fühlt sich immer, als habe einem jemand seine Hand auf die Brust gelegt und sehe einem direkt in die Augen: So spricht Ihr [Polen], solche Kraft haben Eure Worte.

Joanna Pollakówna hatte Brodsky, Era Korobowa und Anatoli Najman, in dessen Wohnung das Gespräch stattfand, ihre Lesart von Proust erklärt. Und sie sprach Polnisch, eine Sprache „voller Zartheit und Präzision, und das ist eine unglaubliche Kombination“. [Diese letzte Definition verkündete Brodsky 1981 bei einer Podiumsdiskussion mit Miłosz und Robert Silvers. Unveröffentlichte Mitschrift „Robert Silvers im Gespräch mit Czesław Miłosz und Joseph Brodsky“. New York Institute for the Humanities, 22. September 1981, „Brodsky Papers“, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, S. 36]

Zusammen mit der Sprache kam auch deren Kultur. Die junge sowjetische Intelligenzija las die polnischen Dichter Norwid, Gałczyński, Szymborska, Grochowiak und Harasymowicz und entwickelte Interesse an den polnischen Prosaisten, dem polnischen Film – besonders Wajda – und polnischen Schauspielerinnen; auch polnischer Jazz wurde gehört. Wann immer er Zofia Kapuścińska erwähnte, betonte Brodsky, sie habe ihn in die Werke von Gałczyński und anderen polnischen Poeten eingeführt. „Ich begann mit Gałczyński“, fuhr er in dem Interview fort, in dem er auch den gefährlichen Ehemann der polnischen Studentin erwähnte, „und ging dann zur Übersetzung Tuwims, Harasymowiczs, Grochowiaks, Herberts und Norwids über. Ich wollte sogar Mikołaj Rej übersetzen [einen Renaissance-Dichter]. Ich war ein großer Bewunderer der polnischen Lyrik“. Lew Losew zufolge bereitete die Lektüre polnischer Barockdichter Brodsky auf seine spätere intensive Beschäftigung mit John Donne und den englischen metaphysischen Dichtern vor. Und er liebte Norwid, dessen Ähnlichkeit zu Zwetajewa er genoss. [L. Losew: *Iosif Brodskij: Opyt Literaturnoj Biografii*, S. 46] Asar Eppel, ein Schriftsteller und guter Übersetzer polnischer Literatur ins Russische, sagt, die Art von Dichtung, wie sie Norwid, Gałczyński oder Szymborska schufen, habe in der russischen „Schatzkammer der Poesie“ nicht existiert. [Asar Eppel wird von Anna Bikont und Joanna Szczęsna zitiert, in: *Pamiętkowe rupiecie* [Memorabilien]. Warschau 1997, S. 16] Brodsky übersetzte alle drei Dichter und noch einige andere ins Russische und erweiterte dadurch sein eigenes lexikalisches und stilistisches Repertoire und das seiner Dichterkollegen.

Viele russische Dichter verdienten zu der damaligen Zeit ihren Lebensunterhalt mit Übersetzungen, und Brodsky war einer von ihnen. Er übersetzte aus dem Griechischen, Spanischen, Tschechischen, Italienischen – welche Gedichte und welche Sprache ihm von Herausgebern und Zeitschriften auch immer angeboten wurde. Seine Übersetzungen aus dem Polnischen standen jedoch quantitativ (das Englische holte erst später auf) und, laut Victor Kulle, auch qualitativ an erster Stelle. [Zitat nach Piotr Fast, in: P. Fast (Hrsg.): *Poezja polska w przekładach Józefa Brodskiego* [Polnische Lyrik in den Übersetzungen Joseph Brodskys]. Kattowitz 2004, S. 138] Brodsky übersetzte auch nach seiner Ausreise aus Russland weiter aus dem Polnischen, unter anderem die erwähnten sechs Miłosz-Gedichte. In seinen letzten Jahren in New York übersetzte er Aleksander Wat („Być myszą“ [Maus sein]), Herbert und Szymborska, die letzteren ins Englische. Beim Übersetzen erwarb er sehr gute Polnischkenntnisse und verfasste – quasi in Vorwegnahme dessen, was später auch in seiner Beziehung mit der englischen Sprache geschehen sollte – sogar manchmal kleine Versehen auf Polnisch, vorwiegend Widmungen oder Scherzgedichte.

Auch dreißig Jahre nach seinen Briefen an „Zośka“ – 1993, als er in Polen seinen Ehrendoktor erhielt – waren Brodskys Polnischkenntnisse noch lebendig: ein weiterer Beweis für sein außergewöhnliches

Sprachtalent und seine bemerkenswerte Fähigkeit, Kulturen in sich aufzunehmen. „Ich bin wie ein Schwamm“, sagte er in seinem Gespräch mit Husarska. Wie bei allem anderen ging er auch hier auf seine eigene Weise vor. Sein Studium der polnischen Sprache gleicht in nichts einem normalen Sprachunterricht; es war aktiv, allumfassend. In den Jahren 1964–1965 im Exil in der Region Archangelsk las er das polnische Wochenmagazin *Przekrój*, das Natalja Gorbanewskaja ihm schickte.

Polen war sicherlich eine Quelle vielfältiger kultureller Güter und Standards: Um in die westliche Kultur eintauchen zu können, brauchte die sowjetische Intelligenzija mehr als Wörter. Die Kultur bestand schließlich aus verschiedenen Objekten, Musik, Gerüchen, Bildern. Beim Durchsehen seiner Briefe bemerkte Kapuścińska, dass Brodsky sie fast in jedem davon gebeten hatte, ihm Kerzen zu schicken. Dies zeugt, denke ich, von seinem Bedürfnis, sein Leben ästhetisch durch Worte, Klänge, Bilder und Licht zu vervollkommen. Und nicht nur die Polen versorgten ihn mit Kerzen: Auch Anna Achmatowa brachte Brodsky zwei schöne Exemplare von ihrem Aufenthalt in Syrakus mit und ließ sie ihm durch Anatoli Najman ins Exil in Norenskaja überbringen.

Brodsky blieb noch jahrelang mit Kapuścińska in Kontakt, und sie schickte ihm auf seinen Wunsch hin Schallplatten mit klassischer Musik sowie polnische und damals in Polen relativ leicht und günstig erhältliche ausländische Bücher. In einem Gespräch erzählte sie mir, sie habe Brodsky auch den Band mit englischen Gedichten und Fotografien der Dichter ins Exil geschickt, den er später in seinem Essay über W.H. Auden erwähnt. [J. Brodsky: „Einem Schatten zu gefallen“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 312] Im Interview mit Husarska sagte Brodsky:

Ich fing an, Englisch zu lesen, als ich oben im Norden lebte, am Ort meiner Haft oder Verbannung, und jemand mir eine Anthologie englischer Lyrik des zwanzigsten Jahrhunderts und eine Sammlung von John Donnes Gedichten und Reden schickte. Ich versuchte einfach, sie zu entschlüsseln.

Die ihm aus Polen zugesandte Anthologie markierte somit paradoxerweise einen Wendepunkt in Brodskys Leben, an dem er sich von der polnischen Sprache der englischen zuwandte.

Während Kerzen und Bücher aus Polen zu Brodsky nach Russland wanderten, gingen seine Gedichte den umgekehrten Weg. Andrzej Drawicz übersetzte sie als Erster ins Polnische; tatsächlich war Polen nach Russland das erste Land, in dem Brodskys Gedichte publiziert wurden. Losew schreibt in seiner Biographie, dass im Laufe von Brodskys Leben fünfzehn seiner Gedicht- und Essaybände in Polen erschienen, „mehr als in jeder anderen Sprache, seine Muttersprache eingeschlossen“. [L. Losew: *Josif Brodskij: Opyt Literaturnoj Biografii*, S. 46] In Russland wurden Werke von ihm in den 1960er Jahren in der Samisdat-Publikation *Sintaksis* publiziert. 1962 erschien sein Kindergedicht „Ballada o malen’kom buksire“ [Die Ballade vom kleinen Schlepper] in der Zeitschrift *Kostior* [Lagerfeuer] – das war sein wahres Debüt in der Heimat; er war damals zweiundzwanzig Jahre alt und schrieb seit sechs Jahren Lyrik. Zwei Jahre später begannen seine Gedichte in der russischen Emigrationspresse zu erscheinen: Sein Prozess machte eine Veröffentlichung im eigenen Land unmöglich. In den USA wurden Brodskys Gedichte erstmals 1964, nach seiner Verbannung, in *The New Lander* veröffentlicht. Natürlich war er auch schon vor der Veröffentlichung bekannt gewesen, vor allem wegen der Samisdat-Publikationen, deren große Reichweite sogar Polen mit einschloss.

Stanislaw Barańczak las Brodskys Gedichte zum ersten Mal 1963 in Posen; ich entdeckte ungefähr zu derselben Zeit in Warschau ein Samisdat-Heft u.a. mit drei handgeschriebenen Gedichten von ihm. In Russland konnten die meisten seiner Zeitgenossen Brodskys Gedichte aus dem Gedächtnis zitieren oder diese wurden, zu seinem Ärger, bei privaten Treffen sogar mit Musikbegleitung gesungen. In dieser „vorgutenbergischen Ära“ (ein Ausdruck von Nadeschda Mandelstam) lernten die Menschen Brodskys Gedichte auswendig und er war, obgleich „unveröffentlicht“, bekannter als viele seiner in großem Umfang publizierten Kollegen.

Brodskys Gedichte in Drawiczs Übersetzung erschienen 1963 in der polnischen Wochenzeitschrift

Współczesność [Die Gegenwart], und seine frühen Freundschaften mit Andrzej Drawicz und den Dichtern Wiktor Woroszyński und Witold Dąbrowski sollten ihr ganzes Leben lang halten. Bei den Feierlichkeiten zur Verleihung der Ehrendoktorwürde an Brodsky kam es zu einem bewegenden Gespräch zwischen ihm und Drawicz, in dessen Verlauf Brodsky mehrere Male zu Tränen gerührt war. [Dies ist auf der Aufnahme für die Fernsehsendung „Z Brodskim o zmierzchu“ [Mit Brodsky bei Abenddämmerung] zu sehen; Redaktion: Andrzej Drawicz. Woroszyński nahm nicht an der Verleihung teil, da er krank war. Dąbrowski lebte damals bereits nicht mehr, Woroszyński starb 1996, Drawicz 1997] Die Begegnung in Kattowitz war eine außergewöhnliche Erfahrung in Brodskys Leben, „eine der stärksten Empfindungen [...], wie ich sie erst zweimal erlebt habe. Einmal, als ich 1970 oder 1971 erfuhr, dass ein Dichter, den ich sehr schätze, der englische Lyriker W.H. Auden, die Einleitung zu einem meiner Gedichtbände schreiben würde, und das zweite Mal, als ich 1987 den Nobelpreis bekam. Das war in London. Ich fuhr zur BBC, um einige Worte an meine Leser in Russland zu senden. Da rief jemand beim Sender an der Polnisch sprach. Ich wurde ans Telefon gebeten. Witek [Diminutiv von Witold; A.d.Ü.] Woroszyński war am Apparat, der gerade bei Leszek Kołakowski [in Oxford] zu Gast war. Witek sagt: ‚Ich möchte dir gratulieren und für das Gedicht danken, das du für mich und Drawicz geschrieben hast.‘ ‚Welches Gedicht?‘, frage ich. Und er: ‚A Martial Law Carol‘. ‚Aha‘, sage ich, ‚das Gedicht; nicht der Rede wert.‘ Und er darauf: ‚Du hast ja keine Ahnung, du verstehst nicht, wie das war‘. – Es stellte sich heraus, dass jemand das Gedicht aus der Zeitung ausgeschnitten und ihnen unter der Zellentür hindurchgeschoben hatte, als sie interniert gewesen waren. Ich kann ohne Übertreibung sagen, dass das einen größeren Eindruck auf mich machte als der Nobelpreis und alles, was damit zusammenhing. Und da ich gerade dabei bin – das dritte Ereignis, das mich so berührt hat, war eben das gestrige Erlebnis im Wyspiański-Theater“. [„A Martial Law Carol“ [Loblied auf das Kriegsrecht]. Interview mit Ludmila Bolotowa und Jadwiga Szymak-Reiferowa in *Przekrój*, 4. Juli 1993. Die Zeitung, die Brodsky erwähnte, muss *The New York Review of Books* vom 17. März 1983 gewesen sein, und das Gedicht in der englischen Originalversion, da die polnische Übersetzung von Stanisław Barańczak erst im Sommer 1983 in *Zeszyty Literackie* erschien, als, wie ich denke, beide Schriftsteller bereits wieder frei waren. Barańczaks Übersetzung könnte in einer Untergrundzeitung veröffentlicht worden sein, worauf ich allerdings keinen Hinweis gefunden habe. Vielleicht war es nur eine abgetippte Version. Woroszyński beschrieb das Telefonat in seinem Tagebuch (im Besitz des Autors) in exakt der gleichen Weise wie Brodsky.]

Niemals zuvor, scheint es, hatte Brodsky so viel ehrliche Bewunderung erfahren wie in Kattowitz, sodass er hier seine übliche Beherrschung verlor. Er wisse, wie man auf Feindseligkeiten reagiere, erklärte er später, doch Zuneigungsbekundungen machten ihn völlig hilflos. Daher seine Tränen.

Bei der Verleihung der Doktorwürde sagte Brodsky, Polen sei ihm „lieb und teuer“. Um die polnischen nationalen Gefühle nicht zu verletzen, hielt er seine Rede statt auf Russisch in englischer Sprache. Dank der Polen, sagte er, habe er verstanden, was Unabhängigkeit sei. Das war ein bedeutendes Kompliment, kam es doch von einer der unabhängigsten Personen der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Brodsky muss hier die politische Unabhängigkeit im Sinn gehabt haben: Er war Teil einer Generation, die ihre ideologische Distanziertheit dem Kommunismus gegenüber wahrscheinlich unter anderem von Polen gelernt hatte. Das Bild des unabhängigen, aufständischen Polens stellt einen Teil des russischen kulturellen Erfahrungsschatzes dar, auch wenn dieses Rebellentum nicht immer als positiv wahrgenommen wird. Brodsky wiederholte häufig und gern einen, wie mir scheint, eher weniger wohlwollenden Ausspruch Achmatowas (die wiederum Mandelstam zitiert hatte), dass die Polen nicht zu kämpfen, aber sich aufzulehnen wüssten. Dieser Ausspruch hat eine lange und unschöne Geschichte: Er wurde einst von Katharina der Großen und anderen Besatzern getätigt, um den polnischen Kampf um Unabhängigkeit lächerlich zu machen. Aber für Brodsky und vielleicht auch Achmatowa bedeutete er, die Polen wüssten sich, anders als die Russen, immer zur Wehr zu setzen und würden niemals aufgeben, egal, was das Ergebnis ihres Widerstandes sei. Brodsky fand sogar im polnischen Wortschatz eine Bestätigung dafür: den Ausdruck *niepodległość*. Dieser Ausdruck, der politische und gesellschaftliche Unabhängigkeit bedeutet, repräsentierte

für ihn etwas speziell Polnisches, Unübersetzbare, das etymologisch „viel mit der Weigerung zu tun hat, sich unter jemanden oder etwas zu legen; vielleicht könnte man es am besten als ‚un-prone-ness‘, ‚Nichtgeneigtheit‘ übersetzen. Das bedeutet, dass dieser politische Ausdruck – unabhängig davon, wie sinnentleert er in einem Jahrhundert politischen Geschwätzes auch geworden sein mag – auf der unterbewussten Ebene für einen gebürtigen Polen stets die eindeutige Verweigerung des Gehorsams anklingen lässt. Also ‚nonsubmissiveness‘, ‚Nichtgehorsam‘ [‚Nichtunterwürfigkeit‘]? Vielleicht, aber wie das so zu sein pflegt mit den Endungen, kommt ein -ness nicht einem palatalisierten -niość gleich, und die Vorsilbe non- gibt in keinsten Weise dieses hinterlistige, die Lippen ausstülpende nie- wieder“. [Auszug aus Brodskys Rede in Kattowitz anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde. Zitat aus: E. Tosza: *Stan serca*, S. 63–64]

Das bedeutete für Brodsky, dass der polnische Hang zur Auflehnung durch die höchste, weil sprachliche Notwendigkeit determiniert wurde.

Als er über die polnische *niepodległość* sprach [die, soll es um die wörtliche Herleitung gehen, im Deutschen am ehesten mit „Nichtunterlegenheit“ wiederzugeben wäre; A.d.Ü.], betonte Brodsky, es handele sich dabei um eine angeborene und instinktive Haltung; die Polen müssten sich auflehnen, selbst wenn dies nicht zweckdienlich sei. „Es war weder die Stärke eurer Waffen noch die bewusste Entscheidung zum Widerstand, die das politische System zu Fall brachten, sondern dieses eine Wort, oder auch nur seine Vorsilbe, die euphorisch eure instinktive Reaktion darauf auslöste“, erklärte er in seiner Rede, die vom Publikum in Kattowitz als langes Kompliment aufgefasst wurde. Brodsky schien die oben genannten Sätze mit leichter Verwunderung auszusprechen, stehen sie doch im Widerspruch zu der in der europäischen Tradition verwurzelten Überzeugung, die bewusste Entscheidung, die aristotelische „Autonomie des Willens“ sei wertvoller als jeder – noch so edelmütige – Reflex. Brodskys Behauptung erinnert mich auch an seine negative Einstellung zu den Dekabristen und besonders deren Niederlage im Aufstand (die er ihrer Natur zuschrieb). Unter Verwendung von Puschkins verächtlichen Worten über den Pugatschow-Aufstand machte Brodsky sich über die „Gedankenlosigkeit“ des Handelns der Dekabristen lustig (z.B. im Gespräch mit Adam Michnik; „Po obu stronach oceanu“). Seine Haltung spiegelt hier die Ambivalenzen einer in einem Imperium aufgewachsenen Person wieder, gegen das viele Male und erfolglos rebelliert wurde. Er war sich der imperialen Natur Russlands deutlich bewusst und spielte dort die Rolle eines Außenseiters; dennoch war Polen für ihn ein „kleines Land“ und die Polen ein „kleines Volk“, wie er in der Einleitung zur italienischen Ausgabe der Gedichte Zbigniew Herberts schrieb. Diese „Kleinheit“ ist natürlich relativ – Polen hat vierzig Millionen Einwohner – und rührt wahrscheinlich von Polens politischer Schwäche gegenüber Russland her. Brodskys Blick ist zwangsläufig der imperiale Blick auf eine kleine, aufrührerische Provinz.

Diese imperiale Perspektive könnte ein Grund für manche verfehlte Freundschaft gewesen sein. Der Exilschriftsteller und Verfasser eines der wichtigsten Zeugnisse über den sowjetischen Gulag Gustaw Herling-Grudziński traf sich 1981, kurz nachdem in Polen der Kriegszustand ausgerufen worden war, mit Brodsky zu einem Abendessen in Rom. Der Abend endete in einem Fiasko, da Herling-Grudziński – der seine Heftigkeit allerdings später bereute – sich sehr über Brodskys scheinbar großrussisches Verhältnis zu Polen ärgerte. Mir scheint das Ganze eine eher typische Begegnung zwischen einem Russen und einem argwöhnischen polnischen Emigranten gewesen zu sein: Die „Wunde des Imperiums“ lag offen.

Aber mit Barańczak, Herbert, Zagajewski und Miłosz bildete Brodsky eine „Dichterbruderschaft“ [„konfraternia poetów“], wie Miłosz es nannte. Ihre Welt war keine *Res publica*, sondern eine „*Res fraterna*“.

In Russland war die Ansicht verbreitet, Polen sei (aufgrund der lateinischen Einflüsse und anderer Kontakte mit dem Westen) kulturell überlegen, während Russland in moralischen und religiösen Angelegenheiten an vorderster Stelle stehe. Hier genügt die Erwähnung Dostojewskis, der die Polen wegen ihrer angeblich mangelnden Geistlichkeit verachtete – was jedoch definitiv nicht Brodskys Haltung entsprach. Einige seiner Bemerkungen aber (er pflegte mit einem Lächeln und einem leichten Achselzucken „ach, diese Polen“ zu sagen) verleiteten mich dazu, Anatoli Najman, Brodskys Zeitgenossen und Dichterkollegen, nach ihrer

„Einordnung“ Polens zu fragen. „Man darf sich keine Illusionen machen“, sagte der darauf, „Polen ist für Russland nicht wichtig“. [Aus einem Gespräch der Autorin mit Anatoli Najman in New York im November 1997] Wie wir gesehen haben, waren die polnische Sprache, Literatur und Kontakte für Brodsky von viel größerer Bedeutung als für Ludmilla Shtern oder Anatoli Najman. Alle Äußerungen über seine Gefühle zu Polen stammen jedoch aus Texten – Reden, Briefen, Interviews –, die sich an polnische Rezipienten richteten. Im wichtigsten Teil seines Werkes, der Dichtung, findet das Thema Polen mit dem Zeitpunkt der Emigration ein Ende; Brodskys Essays lassen Polen und die polnische Kultur beiseite und drücken nur die dichterischen und intellektuellen Interessen seines Lebens in den Vereinigten Staaten aus. Wie ich bereits erwähnt habe, waren viele seiner frühen Gedichte „Z. K.“ (Zofia Kapuścińska) gewidmet und enthielten polnische Motive. „A Martial Law Carol“ war eine Art Brief an seine Freunde. Ein anderes spätes, ebenfalls Kapuścińska gewidmetes Gedicht, „Polonez: Variacija“ [Polonaise: Variation], barg zwar neben den musikalischen ebenfalls polnische Motive, doch die Polonaise war eine gängige Form der russischen Musik, sogar die erste Hymne Russlands war eine solche. Thema und Bezug eines Gedichtes sollten im Übrigen nicht die einzigen Anhaltspunkte bei der Suche nach kulturellen Einflüssen sein. Nach Ann Kjellbergs Ansicht zum Beispiel ähneln Brodskys „litauische“ Gedichte „im Geist“ der „Polonaise“ und auch Miłoszs „Elegie für N. N.“. [Aus einem Brief Ann Kjellbergs an die Autorin, 17. September 2000] Wie bereits erwähnt verwendete Brodsky ein Zitat aus diesem Gedicht als Motto für seinen ersten Essayband *Less than One* [Weniger als man]:

Doch das Herz stirbt nicht dann, wenn man meint, es sollte. [Polnisches Originalzitat: *A serce nie umiera kiedy, zdawaloby się, powinno.* Die dt. Übersetzungen der Essays aus diesem Band sind unter den Titeln *Erinnerungen an Leningrad* und *Flucht aus Byzanz* erschienen; A.d.Ü.]

Brodsky zufolge ist dies eine der hervorragenden Gedichtzeilen des zwanzigsten Jahrhunderts. Unmittelbare literarische Einflüsse der beiden Dichter aufeinander lassen sich jedoch nicht erkennen: In ihrer Dichtung machten sie aneinander keine literarischen Zugeständnisse. So sehr sie auch das Schaffen des jeweils anderen bewunderten, so viel ihnen auch an ihrer Freundschaft lag – in der Dichtung schrieben sie jeder auf seine eigene Weise; ihre gegenseitige Bewunderung hinterließ hier keine Spuren. Der Einfluss jedoch, den das „Hineinlesen“ in W.H. Auden in Brodskys Werk hinterließ, ist leicht spürbar, vor allem in den Gedichten, die er gleich auf Englisch verfasste. Er interessierte sich für die Frage der literarischen Einflüsse. „[D]er Mensch ist, was er liest“ schrieb er in seinem Essay über Auden. [J. Brodsky: „Einem Schatten zu gefallen“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 315] In einem Gespräch mit Miłosz 1989 sagte er etwas Ähnliches:

Alles, was man liest, beeinflusst einen auf die eine oder andere Weise, unmerklich oder direkt oder irgendwie anders, meistens wahrscheinlich unmerklich. [E. Czarnecka, A. Fiut: *Conversations with Czesław Miłosz* [Gespräche mit Czesław Miłosz]. Aus dem Polnischen v. Richard Lourie. New York 1987, S. 106]

Und in einem anderen Gespräch antwortete er ärgerlich auf eine Frage nach John Donnes Einfluss auf ihn:

Er hatte Einfluss auf mich. Natürlich hatte er Einfluss auf mich, aber wer bin ich schon, dass John Donne mich beeinflussen sollte? In meinen Gedichten kann man das nicht sehen, oder mir kommt es jedenfalls so vor, als könnte man es nicht sehen. [...] Fast alles, was man liest, hat irgendeinen Einfluss. [John Glad (Hrsg.): *Conversations in Exile: Russian Writers Abroad* [Gespräche im Exil. Russische Schriftsteller im Ausland]. Durham 1993, S. 112–113]

Er bekannte sich mit Stolz zu Einflüssen anderer Poeten, wenn auch nur zu denen, die er selbst auswählte: Einflüsse der lateinischen Dichter, Zwetajewas, Audens. Der Anfang seiner Nobelpreisrede handelte von den geistigen Verwandtschaften, auf die er sich berief: der mit Mandelstam, Zwetajewa, Frost, Achmatowa und „meinem geliebten Auden“. „In meinen besseren Momenten“, sagte er, „hafte ich für sie mit meinem

Gesamtvermögen, obwohl ich jedem einzelnen von ihnen unfehlbar unterlegen bin“, und fügte später hinzu, er spreche nicht nur in seinem eigenen Namen, sondern im Namen einer Generation, die „geboren [wurde] in einer Zeit, als die Krematorien von Auschwitz mit Hochdruck arbeiteten und als Stalin im Zenith seiner göttergleichen, absoluten Macht stand [...]“. Diese Generation wolle und könne die Kontinuität der Kultur wiederherstellen, die „in diesen Krematorien und in den anonymen Massengräbern von Stalins GULag theoretisch für immer beendet werden sollte“. [J. Brodsky: „Das Volk muss die Sprache der Dichter sprechen“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 7–8, 17] Um die natürliche Kontinuität wieder aufzubauen, mussten sie in zeitlichem Sinn auf die Vergangenheit dieser Kultur zurückgreifen und sich in räumlichem Sinn nach Außen orientieren. Polen mit seiner Lyrik und seiner Offenheit für den Westen war ein Teil dieses „Außen“. Polen half Brodsky und seiner Generation, sich wieder in den kontinuierlichen Fluss der europäischen Kultur einzugliedern, indem es kulturelle Muster und die polnische und andere Sprachen lieferte, die ihre Ausdrucksweise bereicherten. Es befreite sie von der „künstlerischen Nahrung der selbstgerechten russischen Gedichte“ und versorgte sie mit absurdem Humor, poetischem „magischem Realismus“, Farbe. All das half Brodsky bei der „Erweiterung seiner Sprache“. [Diese Bezeichnung verwendete Brodsky, wenn er über Auden schrieb. Irina Adelgeim charakterisiert so den Einfluss der polnischen Kultur auf Brodsky, in: I. Adelgeim: „Iosif Brodskij i Pol'ska“, S. 152] Anstatt jedoch über Einfluss zu sprechen, der schließlich, wie ein Wasserfall, unterschiedliche Ebenen und ein Gefälle von der höheren zur niedrigeren Ebene voraussetzt, sollte hier besser die Rede von „schwammähnlichem“ Aufsaugen, Aneignung, Austausch, Transformation, Dialog, Kontinuität sein. Brodsky liebte die polnische Kultur und wusste sie für sich zu nutzen, und die polnische Kultur nahm ihn auf und machte ihn zu einem Teil von sich.

„Die Polen sind ein glückliches Volk“, sagte er 1993. „In einem halben Jahrhundert haben sie gleich drei große Dichter: Miłosz, Herbert und Szymborska“. [E. Tosza: *Stan serca*, S. 7] Und tatsächlich waren seine dauerhaftesten Beziehungen zu Polen durch die Dichtung zustande gekommen. „Mein Polen kommt von den Büchern“, sagte er auf seiner Rede in Kattowitz.

Polen ist für mich eher ein Geistes- oder Herzenszustand als ein wirklicher [...] Staat.

In der Emigration erweiterte sich sein polnischer Freundeskreis um die Dichter Stanisław Barańczak, Adam Zagajewski, Zbigniew Herbert, der sich häufig im Westen aufhielt, und natürlich Czesław Miłosz. 1982 wurde Brodsky Redaktionsmitglied bei der damals gerade in Paris entstandenen Vierteljahresschrift *Zeszyty Literackie*. Diese von Barbara Toruńczyk gegründete Zeitschrift repräsentierte genau das Polen, das er liebte: das literarische Polen, das Polen der Bücher, das Polen der Dichtung.

Brodskys polnische Freundschaften bildeten einen wichtigen Teil dessen, was Miłosz die „Dichterbruderschaft“ nannte. Brodsky, Barańczak, Zagajewski und Miłosz arbeiteten zusammen, halfen und übersetzten einander und warben jeweils für die Werke der anderen. Hier ist die Rolle hervorzuheben, die Stanisław Barańczak in dieser Freundschaft spielte: Seine Übersetzungen von Brodskys Gedichten und Essays platzierten diesen innerhalb des polnischen literarischen Kanons. Auch andere Übersetzer trugen dazu bei; außer den bereits erwähnten Drawicz und Woroszyński muss hier Katarzyna Krzyżewska genannt werden. Des Weiteren ist Brodsky dank seiner Zusammenarbeit mit Barbara Toruńczyk und *Zeszyty Literackie* jedem literaturinteressierten Polen bekannt. Als er 1993 nach Polen kam, traf er somit auf ein bewunderndes und mit seinem Werk bestens vertrautes Publikum.

Ich möchte hier noch einmal auf die Frage der „Unabhängigkeit“ zurückkommen. In Brodskys Augen war das polnische Streben nach Unabhängigkeit einer der Hauptfaktoren, die das Sowjetimperium zu Fall brachten. „Nicht Solschenizyn versetzte der Sowjetmacht den Todesstoß“, sagte er in dem bereits zitierten Gespräch mit Adam Michnik, „sondern das, was sich in Polen [zur Zeit der Solidarność] ereignete, als der Kreml sich zum ersten Mal in einer für ihn ungewöhnlichen Situation wiederfand, in einem Zustand der Ambivalenz. Der Kreml hatte begriffen, dass er verlieren würde, wenn er seine Truppen [nach Polen] aussandte, und dass

er auch verlieren würde, wenn er sie nicht aussandte. Der Zustand der Ambivalenz ist das Schlimmste für einen Ideologen. In dem Augenblick, in dem sie eintritt, verschlingt sie alles. Sie macht jeden Willen zum Handeln zunichte. Wenn erst dieses ‚und‘ auftritt, ist das das Ende. Das war das Ende des Systems“ [„Po obu stronach oceanu“, S. 11]

Brodsky hatte recht: Einflüsse aus dem Westen unterminierten die Sowjetunion. Von dieser Seite kam die Bedrohung, und das war nicht das erste Mal. Gegen Ende des Zweiten Weltkrieges, im Mai 1945, prophezeite ein junger Angestellter der amerikanischen Botschaft in Moskau, George F. Kennan, in einem internen Memorandum, die Sowjetunion werde nicht in der Lage sein, ihre neuerobernten westlichen Gebiete zu schlucken. Er schrieb:

Man sollte nicht vergessen, daß Rußland schon einmal an dem Versuch scheiterte, im Westen Gebiete jenseits der großrussischen, bjelorussischen und ukrainischen ethnischen Grenzen zu absorbieren. [...] Die westlichen Provinzen [wurden] zum Nährboden des Mißmuts, in dem der Teil der russischen Sozialdemokratischen Partei heranwuchs, der Lenin zur Macht verhalf [...]. Die westlichen Gebiete hatten sich also, anders ausgedrückt, für das Zarentum als unverdaulich erwiesen.

Kennan war der Ansicht, die Absorption der westlichen Eroberungen habe „die russischen politischen Überlieferungen des siebzehnten Jahrhunderts: den uneingeschränkten autokratischen Zentralismus, die byzantinische Schule des politischen Denkens, die selbstgenügsame Absonderung von der westlichen Welt und sogar die mystischen Träume vom ‚Dritten Rom‘“ erschüttert. Er sah in seinem Memorandum vorher, dass von diesen Gebieten die „Wolken innerer Auflösung“ [George F. Kennan: *Memoiren eines Diplomaten*. Stuttgart 1968, S. 537–539] herüberziehen würden. Und so kam es. Das war es auch, was Joseph Brodsky über Polen sagte – wie gewöhnlich auf ungewöhnliche Art.

Kapitel 7

Einsam wie eh und je: Amerika

In der traditionellen westeuropäischen geographischen Vorstellung wurde Amerika als „Natur“ bezeichnet. Europa hingegen sah sich seit dem sechzehnten Jahrhundert als „Kultur“ – im Gegensatz eben zu Amerika, das als ein außerhalb von Geschichte und Tradition liegendes Gebiet galt. Diese Gegenüberstellung bildet immer noch die Grundlage für die europäische Darstellung Amerikas, auch wenn die Umstände dieses Kontrastes sich leicht geändert haben. Als Beispiel kann Jean Baudrillards bekannte Arbeit „America“ gesehen werden. Der – nach so vielen Jahrhunderten noch immer als „neu“ wahrgenommene – Kontinent wird als eine aus Highways, Motels und Mineralien bestehende und stark mit der anspruchsvollen Kultur Frankreichs und Resteuropas kontrastierende „astrale“ Wüste gesehen. Der Gegensatz zwischen Amerika und Europa funktioniert auch in Amerika selbst und ist Anlass für politische Auseinandersetzungen; er ist Thema bei Konflikten zwischen städtischen und vorstädtischen Kulturen, zwischen beiden Küsten und der Landesmitte, zwischen Nord und Süd. In Meinungsumfragen ähneln New Yorks, Bostons oder San Franciscos Vorlieben bei Politik, Religion und Bräuchen den europäischen: Europa ist der harte Kern in Amerikas Mitte.

Als Miłosz Anfang der 1960er Jahre nach Kalifornien kam, waren Europa und Amerika um einiges weiter voneinander entfernt als heute und der intellektuelle Status der Amerikaner in den Augen der Europäer niedrig. Miłosz, der an einer der weltbesten Universitäten lehrte, fühlte sich wie „in the middle of nowhere“, „Ich habe mir Kalifornien nicht ausgesucht“, schrieb er in *Osobny zeszyt*, „es wurde mir gegeben“. [Cz. Miłosz: *New and Collected Poems*, S. 364] Er kam – wie viele Migranten vor und nach ihm –, weil ihm eine Arbeit angeboten worden war; er hatte eine Familie zu versorgen. Die amerikanische Kultur, deren Existenz er sich

bewusst war, hielt er für eine Massenkultur. Selbst zu seiner Kindheit schon bedeutete „Kino [...], daß die Expansion Amerikas bereits begonnen hatte“; und „[a]m Ende dieses Jahrhunderts [...] reisen Künstler und Schriftsteller aus den verschiedensten Ländern nach Amerika, in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, [Cz. Miłosz: „Amerika“. In: *Mein ABC*, S. 14–15] Miłosz wusste, dass er zu dieser „Expansion“ beitrug, war er doch eine wichtige Stimme der Generation, die die französische Sprache mit all ihrer Kultur zugunsten des Englischen aufgab. Es war die englische Sprache, in der er zu Anerkennung und den höchsten dichterischen Lorbeeren gelangte. Amerika betrachtete ihn als einen amerikanischen Dichter.

Miłosz war ein aufnahmefähiger und offener Geist und kostete die vierzig Jahre in den USA zweifellos voll aus. Dank seiner erschien Kalifornien in der polnischen Dichtung als ein Land der Ekstase, wie im bekannten Gedicht „Gabe“ von 1971:

Der Tag war so glücklich.

Der Nebel fiel früh herab, ich hatte im Garten zu schaffen,

Die Kolibris rasteten an der Blüte des Kaprifoliums.

Es gab in der Welt kein Ding, das ich hätte haben wollen. [...] [Cz. Miłosz: „Gabe“ (aus dem Polnischen v. K. Dedecius). In: *Gedichte. 1933–1981*, S. 169]

Aber es war auch ein Land der Verbannung, der Einsamkeit und des Leids. Die Abgeschnittenheit von Heimat und Lesern war für Miłosz sehr schmerzlich; dazu kamen später die unheilbare Krankheit seiner Frau, die erst ihren Körper und dann ihren Geist angriff, sowie die Krankheit eines seiner Söhne. Die Entfernung von Europa und Polen war unvorstellbar weit, nicht nur wegen des Eisernen Vorhangs, sondern allein in Kilometern. Von seinen Bekannten kam kaum jemand je nach Kalifornien, und es schien Miłosz, als befände er sich auf einem anderen Planeten:

Der Blick von den Berkeley Hills auf die Bucht, die Inseln und die Wolkenkratzer der Stadt ist fantastisch, aber wie nicht von dieser Welt. [Cz. Miłosz: *Abecadło Miłosza*, S. 59; dt. Übers. d. Textstelle v. mir; A.d.Ü.]

Der zentrale Begriff in *Visionen an der Bucht von San Francisco* [Cz. Miłosz: *Visionen an der Bucht von San Francisco. Amerikanische Essays*. Aus dem Polnischen v. Sven Sellmer. Frankfurt/Main 2008] ist der Raum. Miłosz zitiert seinen Verwandten Oskar Miłosz: Alle unsere Vorstellungen entspringen unserer Vorstellung vom Raum. In einem der Kapitel überlegt er, „was man angesichts allzu weiter Räume empfindet“. Die Vorstellungswelt des Menschen sei räumlich, „unaufhörlich errichtet er eine architektonische Ganzheit aus erinnerten oder vorgestellten Landschaften, wobei er, vom Näher zum Ferner voranschreitend, gewissermaßen Schichten oder Bänder um eine einzige Achse herumwickelt: um diejenige seines Standortes“. [Ebd., S. 18] Die Emigration bedeutet, aus diesem Raum „hinausgerissen“ zu werden. Im Band *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [Wo die Sonne aufgeht und wo sie versinkt] schrieb er über die Treue:

Obwohl ich auf zwei Kontinenten und in verschiedenen Ländern Bilder von der Erde gesammelt habe, konnte mein Vorstellungsvermögen nicht anders mit diesen umgehen, als ihnen einen Platz im Süden, Norden, Osten oder Westen der Bäume und Hügel einer bestimmten Gegend zuzuweisen. [Cz. Miłosz: *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* [Wo die Sonne aufgeht und wo sie versinkt]. Danzig 2004, S. 53]

Die Möglichkeit, Glück zu empfinden, sei räumlich bedingt:

[E]ine der Bedingungen für Glück ist sicherlich, daß ein bestimmtes bescheidenes menschliches Maß nicht überschritten wird.

Sogar das Bewusstsein des Menschen seiner selbst sei abhängig vom Raum, da es Bewegung sei, „ein Gefühl des vergeblichen Strebens nach dem eigenen Mittelpunkt, so daß man sich nie davon überzeugen kann, ob man wirklich existiert und ob man mit sich selbst identisch ist.“ [Cz. Miłosz: *Visionen an der Bucht von San*

Francisco, S. 48–50] Leben ist die Bewegung in dem Raum, der es umgibt, der es ermöglicht und bedingt. In Europa ist der Raum mit Sinn beladen, da unzählige Generationen von Menschen ihn sich unterworfen und benannt haben. Dieser Sinn ist für den Dichter verständlich; dem Dichter zum Dank ist der Raum weniger „Natur“ als „Kultur“ – anders als im gesamten Amerika: Hier ist die Natur allumfassend, eine „nicht enden wollende Wüste, die von Zeit zu Zeit bewohnt ist und sich manchmal zu Städten auftürmt“. [Ebd., S. 153] Während des bereits erwähnten Treffens mit Brodsky im New York *Institute for the Humanities* fragte einer der Teilnehmer der Podiumsdiskussion, der Chefredakteur von *The New York Review of Books* Robert Silvers, Miłosz nach seinem Verhältnis zu Amerika.

Mein Festhalten an einer Sprache, der polnischen, spiegelt in gewisser Weise mein Festhalten an bestimmten Standpunkten wider, die unamerikanisch sind. Ich verspüre zum Beispiel keine Zuneigung zur Natur [...]. Ich bin weit entfernt von einer romantischen Natursicht, und wenn ich wählen muss, wähle ich die Welt der Geschichte. Denn die Geschichte ist menschlich, sie umgibt uns mit einer Art Kokon aus Sprache, Tradition, unserer Zivilisation, und es gibt einen tiefen Gegensatz zwischen der von den Menschen geschaffenen Welt und der Natur, die weder Gut noch Böse kennt [...].

Silvers wandte ein: „Aber Sie haben von der Schönheit der Welt geschrieben, die Sie geheilt habe“, und spielt damit auf Miłoszs Gedicht „Rzeki“ [Flüsse] an, dass dieser zu der Zeit gerade verfasst hatte.

Aber Miłosz antwortete:

Schönheit ist etwas ganz anderes als Natur. [Aus der bereits zitierten unveröffentlichten Mitschrift „Panel Discussion with Czesław Miłosz“]

Die Natur ist dem Menschen feindlich gesinnt; dessen Zerbrechlichkeit und ständig bedrohte Körperlichkeit sind es, was Miłosz an der Natur ablehnt. Die Unerbittlichkeit von Hunger und Durst, Krankheit, „die Erniedrigung des Todes“ wecken den Widerstand des Dichters, der schreibt:

Der Mensch verdient Bewunderung dafür, daß er so viel leidet und dennoch so unerschrocken ist. [Cz. Miłosz: *Visionen an der Bucht von San Francisco*, S. 162]

Amerika, dieses „illegitime Kind Europas“, wurde von den Armen, den Unglücklichen, eher von körperlichen als geistigen Bedürfnissen Getriebenen gegründet. Daher war die Emigration nach Amerika, anders als die nach Frankreich, für Miłosz eine Reise in ein Gebiet außerhalb der Kultur. Zu wenig menschliche Zeit schichtete sich in Kalifornien aufeinander. Auch wenn er sich bewusst war, dass die sich in Kalifornien ereignenden Dinge möglicherweise die Vorboten weltweiter Geschehnisse waren – Miłosz schrieb in den Zeiten der Studentenproteste und der technischen Revolution –, gab es dort in seinen Augen doch nicht genug Kultur, um die Menschen soweit wie möglich gegen die Natur zu schützen. Der Mensch ist einer von vielen und sieht sich einer in ihrem Anti-Sinn unergründlichen Natur gegenüber. Bedeutung und Sinn können nur entstehen, wenn er sie selbst durch kontinuierliche Bemühung produziert.

Miłosz überträgt seinen eigenen Zustand der Emigration verallgemeinernd auf die ganze Menschheit. Amerika nennt er das Land mit der größten und sichtbarsten Emigration, einen Kontinent chronischer Obdachlosigkeit. „Die ungewollte Vorreiterrolle Amerikas beruht darauf“, schreibt er, „daß dort früher und in größerem Maßstab als anderswo Menschen wie kleine Bruchstücke aus der Heimat Erde gerissen wurden, ein Herausreißen, das sich infolge der in vielen Gebieten verspäteten industriellen Revolution, wie auch aufgrund von Kriegen und politischen Umstürzen, allgemein verbreiten sollte. Das Exilland schlechthin enthielt in sich gewissermaßen das *paradigm* aller Vertreibungen“. [Ebd., S. 218] In diesen Worten klingt ein biblisches Echo mit, die Verbannung als *Conditio humana*. *Visionen an der Bucht von San Francisco* ist ein religiöses Buch; wenn sein sozusagen „geographisches“ Motiv der Raum ist, dann ist die Religion, genauer: der Katholizismus, sein geistliches Motiv. Miłosz fragt sich selbst, wer er ist, wer er werden und bleiben will,

wohin seine Loyalitäten ihn geführt haben. Seine Umgebung ist nicht die Welt eines um eine Kirche angesiedelten Städtchens; in Kalifornien herrschen die verschiedensten Religionen und Glaubensrichtungen, die verzweifelte Suche nach irgendeiner Art von Geistlichkeit. Miłosz vollführt eine für ihn typische, doppelte Bewegung: Er bleibt sowohl seinem Katholizismus treu als auch neugierig und offen für andere Religionen – nicht in dem Sinne, dass er sie als seine annimmt, aber doch so, dass er ihnen die Daseinsberechtigung zuerkennt, indem er die Verschiedenheit der Menschen akzeptiert. Miłosz war zwar gegen diese neuen Religionen und gegen den Westen eingestellt, aber er interessierte sich für sie, und diese Haltung ist einer der Gründe für seine intellektuelle und dichterische Produktivität. Er ruhte unerschütterlich in sich selbst und musste daher nicht fanatisch gegen das Neue ankämpfen oder es verbissen ablehnen wie so viele andere Emigranten. Ich bin hier, sagte er, ich weiß, wer ich bin, und sah sich um.

Da, wo er ist, legt er sein „kleines Gehöft aus Hoffnungen und Vorhaben“ [Ebd., S. 23] an, „bewirtschaftet“ Kalifornien, wie eine Spinne sich einen Platz schafft, indem sie ihren Faden spinnt. Alles ist Bemühung und künstlerisches Schaffen – die Kultur, die tägliche Routine, die Beibehaltung des ständig von außen bedrohten geordneten Lebens. Nichts ist von selbst gegeben, selbst das, was einmal als „natürlich“ galt: Die Emigration in den Zustand der Unkultur bringt die früheren Selbstverständlichkeiten ins Wanken. Die Landschaften der Kindheit – das Intimste in uns – erweisen sich als ebensolche Phantasiegebilde wie die „extremen“ Landschaften Kaliforniens, mit dem einen Unterschied, dass sie vor diesen erfahren wurden. Schlussendlich jedoch wachsen die kalifornischen mit den Landschaften Litauens zusammen, wie Miłosz in *Mein ABC* schreibt; nun allerdings gibt es kein unter- oder übergeordnetes Gebiet mehr. Hier ist Dante zu beneiden, der Dichter der Verbannten, dessen Welt einen Mittelpunkt hatte, über den sich der Himmel neigte – Jerusalem (oder Florenz). Unsere Welt ist amorph, und die menschlichen Gewächse versenken ihre Wurzeln dort, wo der Zufall sie ansiedelt.

Nur „vom Menschen selbst und seiner inneren Gesundheit“ hänge es ab, ob dieser seinem Leben einen Sinn geben könne, schrieb Miłosz in seinem Begrüßungsbrief an Brodsky. Hier, in Kalifornien, ist der Raum sein größter Feind: Zu viel Raum nimmt ebenso gefangen wie zu wenig, weswegen Verbannte zu derselben Kategorie wie Häftlinge und Einsiedler gehören. Der erhabene Hügel über der Bucht von San Francisco, auf dem Miłoszs Haus stand, bietet einen guten Ausgangspunkt, sich zu fragen: Wer bin ich? Die Antwort auf diese Frage, die eine Schlüsselfrage auch für die amerikanische Literatur und Kultur ist, lautet: ein Mensch ohne Erbe. Ein Mensch, der sich Tag für Tag seinen zufälligen Aufenthaltsort neu aneignen muss, diesem Bedeutung verleihen muss, da der Ort selbst sie nicht hervorbringt.

Im Tal des Todes glitzert Salz auf dem Grund des trockenen Sees.

Hüte dich hüte dich, spricht das Ticken des Blutes.

Vom vergeblichen Felsgestein keine Weisheit. [Cz. Miłosz: „Miasto bez imienia“ [Stadt ohne Namen]. In: *Wiersze*, t. 3, S. 43]

Die Natur ist nur eine Seite Amerikas, der besondere Bedeutung zukam, da Miłoszs Blick auf die Bucht von San Francisco fiel. Noch eine andere Dimension aber schätzte er sehr: die Tradition der angelsächsischen Demokratie. Er lobte häufig die Verfassung, die, wie er sagte, von hochgebildeten und äußerst belesenen Menschen geschrieben wurde, und in der „die Gleichheit der Menschen und das Recht eines jeden auf Glück nicht nur hoch geschätzte Relikte sind“. Seinen Emigrantenstatus vergaß er nie und fühlte sich immer sehr solidarisch mit seinen Mitbrüdern.

In den Visionen verarbeitete Miłosz seine Abgeschnittenheit, Isolation, Depression zu Disziplin und Kraft. Amerika bedeutete für ihn die Herausforderung, sich anzupassen und dabei er selbst zu bleiben. Er umgab sich daher mit einem „Kokon“ aus Traditionen und widerstand so der Gefahr, sich in der Neuen Welt zu verlieren. Er schrieb über den Rückzug in einen eigenen, kleinen Raum; nur so konnte er, über den Tisch gebeugt, den Faden seines Schaffens spinnen. Es schützte ihn die Geschichte – der Gegenpart der Natur, das

Werk des Menschen, welches sich in seinem Leben ausdrückt und in der Erinnerung gespeichert wird. So stellte Miłosz es in seinen Gedichten und Prosawerken dar, und so sagte er es auch bei einem Treffen im Mount Holyoke College am 16. Oktober 1985, an dem außer ihm Peter Viereck und Joseph Brodsky teilnahmen. Der Lyriker und Übersetzer Viereck war dort damals Professor. Mit Brodsky, der ihm das Gedicht „Melodie der Berliner Mauer“ [J. Brodsky: „Melodie der Berliner Mauer“. In: Horst Meiler, Klaus Reichert (Hrsg.): *Englische und amerikanische Dichtung 3. Von R. Browning bis Heaney*. München 2000, S. 463] gewidmet hatte, verband ihn eine langjährige Freundschaft; gemeinsam hielten sie Lehrveranstaltungen über die Dichtung „unter Hitler und Stalin“ ab, die sie unter sich – in Umformung des Titels *Crime and Punishment* [Verbrechen und Strafe] – „Rhyme and Punishment“ nannten. [Siehe Daniel Weissbort: „Peter Viereck“. In: *Poetry Library* [Lyrik-Bibliothek] 18, 2001] Thema der oben genannten Veranstaltung war die Geschichte und ihre Verbindungen zur Lyrik; ihr Titel lautete: „Does History Speak?“ [Spricht die Geschichte?]. Miłosz erklärte, Geschichte sei für ihn der Fluss der Zeit. „Meine Dichtung“, sagte er, „ist durchdrungen von Gedanken über den Fluss der Zeit. Der Fluss der Zeit ist für mich das Leben des Einzelnen, seine Ereignisse und Bedeutung [...], und das Nachdenken über Geschichte ist eine Übung für das Gedächtnis, mit all seinen Täuschungsmanövern, die uns auffallen, wenn wir über unser eigenes Leben nachdenken. Beim Versuch, das eigene Leben zu verstehen, kommt es immer zu einer gewissen Unklarheit, sogar zum Selbstbetrug. Deswegen ist die Idee des Jüngsten Gerichts so heilsam“. Die Geschichte ist demnach in den individuellen Lebensläufen enthalten, und ihre Bedeutung (oder sogar Existenz) hängt von der Anwesenheit Gottes ab. Gott handelt nicht in der Geschichte, sondern garantiert sie.

Der überwältigende Wunsch, der Geschichte Sinn zu verleihen, hängt meiner Meinung nach mit dem Verlust des religiösen Glaubens zusammen, mit dem Verlust der religiösen Vorstellungskraft und dem Bedürfnis, eine Richtung in der Geschichte zu sehen.

Miłosz bekennt, weder eine Theorie zur Geschichte noch die Überzeugung von deren Zielgerichtetheit zu besitzen. Er zitiert Orwells 1984 und sagt:

[W]enn die Ereignisse der Vergangenheit, sowohl aus unserem persönlichen Leben als auch aus unserer Geschichte, in Gottes Geist nicht existent sind, können sie verändert werden und denen, die an der Macht sind, zum Nutzen dienen. [Zitat aus der Mitschrift der Begegnung (im Besitz der Autorin)]

Ohne Gott gibt es für Miłosz keine Geschichte.

Der bekannte französische Sprachwissenschaftler Emile Benveniste sagte, Geschichte könne nur in der dritten Person der Vergangenheit geschrieben werden, ohne einen Ausdruck der Beziehung zwischen Sprecher und Zuhörer, zwischen „Ich“ und „Du“. Miłosz lehnte sich in seinen Gedichten gegen diese unpersönliche Art von Geschichte auf, diesen „Elefanten, der die Völker niedertrampelt“ und dessen „anderer Name ‚Vernichtung‘ ist“. Seine Geschichte ist immer persönlich, durch den Filter eines konkreten, individuellen Lebens gesehen und im Gedächtnis bewahrt; die Verallgemeinerung folgt erst später. Es genügt, sich das Gedicht „Campo de' Fiori“ ins Gedächtnis zu rufen, wo die Vernichtung der Juden durch den einsamen Tod einer einzelnen Person, Giordano Bruno, dargestellt ist. Der für sich stehende Mensch ist die Grundlage von Miłoszs Geschichtswahrnehmung; es ist eine durch und durch menschliche „Anthropohistoria“. In dieser Wahrnehmung werden einige seiner grundlegendsten Überzeugungen sichtbar: seine tiefe Religiosität, seine antisystemische Ansicht des gesellschaftlichen Lebens, seine Ablehnung großer Geschichtstheorien, seine Konzentration auf das Leben des Einzelnen als Prüfstein für soziale Gerechtigkeit. Miłosz, der in den Zeiten des triumphierenden Marxismus lebte, lehnte Geschichte als Rechtfertigung von oder gar Erklärung für Niederträchtigkeiten, als Erlösung oder Klassenkampf ab. Seine Auffassung von Geschichte als Lauf der Zeit, der sich in den einzelnen Menschenleben und ihrer Verstrickung in äußere Umstände zeige, ist sehr klassisch oder vielleicht sogar konservativ, da sie zu der Idee einer menschlich

gesteuerten Geschichte zurückkehrt.

Die Schriftstellerportraits aus *Verführtes Denken* oder die Geschichte von Leben und Sterben Teodor Bujnickis funktionieren wie die „Charaktere“ aus dem siebzehnten Jahrhundert: Die äußeren Bedingungen bilden den – leider sehr grausamen – Hintergrund, vor dem sich das Drama der Entscheidungsprozesse, des Aufstiegs oder Falls konkreter Personen mit ihren Stärken und Schwächen abspielt. Erfolg oder Scheitern hingen von der Person selbst ab. Miłosz und seine Zeitgenossen lebten in dunklen Zeiten, daher fallen seine Urteile gnädig aus; der Charakter ist zwar von Bedeutung, doch die Suche nach Glück gehört auch dazu. Und manchmal können sich selbst Schwächen als nutzbringend erweisen: Ihn selbst, pflegte Miłosz zu sagen, hätten Distanziertheit, Eigensinn und Egoismus davor bewahrt, der marxistischen Orthodoxie zu verfallen; sie leisteten ihm gute Dienste.

Miłosz äußerte seine Gedanken über die Geschichte in Mount Holyoke im Beisein von Brodsky, was zu einem interessanten „Nicht-Austausch“ von Meinungen führte – eine der vielen Gelegenheiten, bei denen die beiden Dichter einer Konfrontation auswichen und stattdessen Gemeinsamkeiten betonten. Brodsky sprach zuerst, nach ihm Viereck. Miłosz stimmte ihnen höflich in einigen zweitrangigen Punkten zu. Doch der Kern seiner – ganz und gar unpolemisch vorgebrachten – Ausführungen war die eigene Geschichtssicht. Und auch Brodsky folgte in seiner Antwort strikt den eigenen Gedankengängen. Es waren gewissermaßen Soloauftritte, bei denen jeder sein eigenes Musikstück vortrug. Ihre Ansichten über Geschichte unterschieden sich gewaltig, vielleicht zu sehr, um öffentlich über sie zu debattieren. Doch es gab andere Gelegenheiten, bei denen Brodsky über Geschichte sprach, zum Beispiel in seinem Essay über Kavafis, in dem er den Ausdruck „Geschichte“ gleichermaßen auf „die Bestrebungen der Nationen wie einzelner Menschen“ bezieht. „In beiden Fällen besteht Geschichte aus Gedächtnis, Aufzeichnung und Interpretation“. [J. Brodsky: „Das Lied des Pendels“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 42] Gewöhnlich näherte er sich dem Thema Geschichte allerdings eher „aus schrägem Winkel“, mittels poetischer Assoziationen, und vermied jeglichen Didaktismus. Seine Rede an dem Abend im Mount Holyoke College begann – wie auch sein Essay „Umriß Klios“ – mit einer Zusammenfassung von Audens Gedicht „Homage to Clio“ [Hommage an Klio] und der Gegenüberstellung Klios, der Muse der Geschichte, und Uranias, der Muse der Astronomie, die er als Muse der Geographie sieht, da sie über den Raum regiert. Der grundlegende Unterschied zwischen Leben und Kunst sei der, dass das Leben aus Wiederholungen und Routine bestehe, während die Kunst Wiederholungen und Routine verabscheue; jede Wiederholung werde in ihr sofort zum Klischee. Dies sei die große Stärke der Kunst, die immer überraschen, Neues entdecken müsse. Die Geschichte sei Kunst, denn „Klio ist die Muse der Zeit, wie der Dichter [Auden] gesagt hat, und in der Zeit geschieht nichts zweimal“. [J. Brodsky: „Umriß Klios“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 223] Auf der Konferenz in Rutgers vervollständigte er sein Urteil bitter: Die Geschichte wiederhole sich nicht, da ihr grundlegendes Medium Mord sei, und jedes Mal werde ein anderer Mensch ermordet. [„Intellectuals and Social Change in Central and Eastern Europe“, S. 552]

In seinem Schreiben lehnt Brodsky somit die Geschichte ab, zeigt ihre Zufälligkeit und Brutalität auf; für ihn ist die Geschichte nicht das beabsichtigte Werk des Menschen. Die Realität an sich ist nichts wert, sondern erst unsere Wahrnehmung verleiht ihr Bedeutung. Ein Historiker, schreibt er in „Umriß Klios“, stehe „gelähmt zwischen zwei Vakuen: dem der Vergangenheit, über die er nachsinnt, und dem der Zukunft [...] Für ihn verdoppelt sich die Vorstellung vom Nichtsein“. [J. Brodsky: „Umriß Klios“, In: *Der sterbliche Dichter*, S. 221] Das einzig Sichere an der Geschichte sei, dass sie den Menschen immer überrasche, da wir ihre Unvorhersehbarkeit nicht als Regel in unser auf Wiederholungen gründendes Leben aufnehmen wollten. Der Mensch suche Rationalität in der Geschichte und falle ihr daher immer wieder zum Opfer. Wohlgesinnter sei ihm Urania; jede Bewegung über eine ebene Fläche, die nicht von physischer Notwendigkeit diktiert werde, sei eine räumliche Form der Selbstvergewisserung. [J. Brodsky: „Flucht aus Byzanz“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 345] Die Geschichte ist also für Brodsky eine solche Bedrohung wie für Miłosz die Natur: eine dumpfe, Menschenknochen zermalmende Kraft ohne Sinn und Verstand, und seine Flucht führt ihn ebenfalls zur

Kultur, wenn er diese auch anders versteht als Miłosz. Vor der Geschichte – das heißt, vor der völligen Vernichtung – schütze uns die Sprache. Der höchste Ausdruck der Sprache, die Dichtung, bändige und organisiere die Zeit, enthülle die Vergangenheit, verbeuge sich vor den Schatten der Vorgänger. Ein Dichter solle daher die Geschichte außer Acht lassen, die in ihrer Vulgarität den Menschen versklave und ihn schließlich töte. „Im Grunde genommen braucht das Talent die Geschichte nicht“, schreibt Brodsky in seinem Essay über Nadeschda Mandelstam. [J. Brodsky: „Nadeschda Mandelstam (1899–1980). Ein Nekrolog“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 125] Die Flucht vor der Geschichte ist eine Flucht vor der Opferrolle, dem Determinismus – und auch vor der unerbittlichen Zeit.

Für Brodsky haben die Polen das Recht zu einer Fixierung auf die Geschichte, da sie deren Opfer sind. Er selbst benötigt die Geschichte jedoch nicht, da er die Welt aus imperialer Perspektive betrachtet – das Imperium lebt sogar nach seinem Fall noch in Brodskys Kunst und Sprache weiter. Brodsky lehnt Diskussionen über Verbrechen und Strafen sowie jede politische und staatsorientierte Denkweise ab, als sei diese den kleinen, abhängigen Nationalstaaten vorbehalten. Doch es gibt noch einen weiteren Grund, aus dem er die „geschichtliche Reflexion über Gründe und Folgen“ nicht akzeptieren möchte: Innerhalb des Imperiums ist er selbst „klein“, ein Opfer, Zugehöriger einer Minderheit – in der UdSSR verfolgter Dichter, in den Vereinigten Staaten Emigrant. Diese Rolle will er weder akzeptieren noch Ansprüche auf Entschädigung stellen. Obwohl er ethnischer Jude sei, schreibt er in „Umriß Klios“, identifiziere er sich nicht mit den im Zweiten Weltkrieg ermordeten Juden, sondern mit den zwanzig Millionen getöteten Russen – der größeren Zahl. [J. Brodsky: „Umriß Klios“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 234] Eine ähnliche Position nimmt sein Freund Derek Walcott ein, der sich von seiner Herkunft her leicht in das Geflecht der durch den Kolonialismus verursachten Leiden einfügen lassen würde.

Walcotts Verhältnis zu Geschichte und Narration wird oft in ästhetischer Hinsicht kritisiert. „Trotz aller gebieterischen Passagen gebrochener Terzinen“, schrieb der Lyriker und Literaturkritiker William Logan in einer vernichtenden Rezension über eines von Walcotts Gedichten, „macht die plumpe Erzählweise ‚Omeros‘ zunichte“. [William Logan: „The Poet of Exile“ [Der Dichter des Exils]. In: *The New York Times Book Review*, 8. April 2007, S. 1, 8–9] Auf diese Rezension werde ich noch beim Thema des „muttersprachlichen Gehörs“ und der Ablehnung „nichtheimischer“ Dichtung zurückkommen. Vorerst jedoch genügt es, zu sagen, dass Walcott und auch Brodsky ihre Identität nicht, wie Miłosz, in ihrer Genealogie, d.h. der Geschichte suchten, sondern in der Kultur – oder, um genau zu sein, ihre Genealogie in der Kultur ansiedelten. Doch auch Walcott und Brodsky stimmten nicht in allem überein. Auf der Konferenz, bei der Miłosz mit Brodsky über Mitteleuropa debattierte, sprach Walcott ebenfalls. Er habe erst gezögert, hier zu sprechen, begann er, da er sich „in einem großen Konflikt zwischen Freundschaft und Ideologie“ befinde, „doch das hier Gesagte ruft bei mir abwechselnd Wut und Übelkeit hervor. Auf dieser Konferenz dominiert der imperiale Ton, und seine Stärke nimmt mit jeder weiteren Repräsentation eines europäischen Volkes, einer europäischen Nation zu. Das ist nicht nur eine geschichtliche Haltung von Abstammung und Tradition, die allgemein als ‚Zivilisation‘ bezeichnet wird. Ich spreche hier vom Ton [...], von einem linearen Konzept des Fortschrittes und Experimentes in der Literatur, das für mich nichts anderes ist als die Ansichten eines Missionars oder Eroberers. Ihr, Schriftsteller Europas, setzt diesen Ton fort, diese Verantwortung, das Banner oder Kreuz oder auch Buch zu tragen. Ich habe keine Atemweite, kein Vorstellungsvermögen und, auch wenn das altmodisch klingen mag, keine evangelische Vision gefunden. Was bedeuten eure Imperien? All das von zeitgenössischen Schriftstellern zu hören, festigt nur meine tiefe Überzeugung, dass trotz aller Kriege, Museen, Literatur, Revolutionen die Provinzialität Europas und Russlands noch zunimmt. Europäische oder russische Schriftsteller sind keine Erben der Geschichte“. [„The Lisbon Conference on Literature“, S. 115] Die Debatte zwischen der russischen Delegation und den „mitteleuropäischen“ Schriftstellern brachte die Einteilung in diejenigen, die ein Imperium, und diejenigen, die ein besetztes Land repräsentierten, mit sich. Walcott, der vor Miłoszs und Brodskys Debatte sprach, bemerkte, dass beide Seiten folgende

Gemeinsamkeiten teilten: die Auffassung von der eigenen kulturellen Überlegenheit und der Vorrangstellung der priesterlichen Rolle des Literaten sowie eine ihre Opfer stets aufseiten der Bekehrten fordernde missionarische Beseeltheit. Ebenso kritisch äußerten sich Salman Rushdie und Susan Sontag. Es war kein Zufall, dass Brodsky Russland durch das Prisma der Staatlichkeit sah: Er führte die russische Tradition fort – schließlich vollzog die erste schriftliche Geschichte Russlands die Entwicklung des russischen Staates nach. Im Auftrag von Zar Alexander 1. erarbeitete Nikolai Karamsin die mehrbändige *Geschichte des russischen Staates* und setzte dadurch die Vorrangstellung des Staates vor der Nation fest (oder verlieh ihr immerhin Ausdruck). Hier kommt wieder der Vergleich mit Polen zum Tragen. Brodsky hatte das Konzept von Geschichte als einer Geschichte des Staates übernommen und flüchtete vor ihm in den Individualismus. Miłoszs Geschichte war die einer Nation und ihres Widerstandes; diese Geschichte eignete sich zur Verteidigung der Würde der „im Schatten des Imperiums“ lebenden Polen. Deshalb sagte Miłosz in der Diskussion mit Brodsky „*divide et impera*“; er griff auf die lateinische, die römische Geschichte zurück, denn für ihn war die Sowjetunion ein Imperium. Und auch für Brodsky war sie ein Imperium, auch wenn er in ihrer prosaischen, zerfallenden Gegenwart lebte – und vor dieser floh.

Hier kehre ich zum Thema des Imperiums zurück, da mich auch Brodskys Verhältnis zum „zweiten Imperium“ interessiert, dem, in dem er sich schließlich niederließ. Ich habe bereits Tomas Venclovas Kommentar zitiert, Brodsky habe Polen, Litauen und Italien geliebt, zu Russland und den Vereinigten Staaten dagegen ein recht kompliziertes Verhältnis gehabt. Brodsky pflegte zu betonen, er und seine Generation hätten Amerika als den Inbegriff des Individualismus idealisiert. Sein Essay „Kriegsbeute“ war den Zeichen von Amerikas materieller Größe gewidmet, an die er sich aus seiner Jugend erinnerte: Willis Conovers Jazz-Sendung beim Radiosender *Voice of America*, die UNRRA-Lebensmittelpakete, amerikanische Filme.

Allein die Tarzan-Reihe, so wage ich zu behaupten, hat mehr zur Entstalinisierung beigetragen als alle Reden Chruschtschows auf dem XX. Parteitag und danach. [J. Brodsky: „Kriegsbeute“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 15]

Dieser Definition – Amerika als Land des Individualismus – blieb er bis zum Ende treu, auch wenn ihn der amerikanische Konformismus, die Massenkultur, die Vulgarität störten. Die bloße Tatsache, dass er gehen konnte, wenn er wollte, dass er ein selbstbestimmtes Individuum war, stellte Amerika über Russland. Im Jahr 1990 fasste er all das zusammen:

Was ist das Imperium? Beim Gedanken daran habe ich verschiedene Dinge im Sinn, nicht nur ein Gebiet, das einem bestimmten politischen System unterstellt ist oder von einer bestimmten politischen Macht verwaltet wird. Ich denke dabei auch an einen Bereich, in dem eine bestimmte Konzeption von Zeit existiert, eine übergeordnete Idee dominiert. Für mich ist Amerika das Imperium des Individualismus. Das ist die zentrale Idee seiner Wirklichkeit: die menschliche Autonomie. Oder anders gesagt: die Souveränität, die bis zur vollkommenen Autonomie gehen kann. [Mariusz J. Orski: „Spotkanie z Brodskim“ [Begegnung mit Brodsky]. In: *Znak* [Zeichen] 12, 1990, S. 18; Zitat nach: J. Szymak-Reiferowa: „Anno Domini Josifa Brodskiego“.]

Wie das obige Zitat verdeutlicht, war das Wort „Imperium“ für Brodsky weder positiv noch negativ besetzt, sondern hatte einen faktographischen Wert. Und Amerika besaß das beste der existierenden politischen Systeme, denn, wie wir Brodskys Stück *Marmor* [J. Brodsky: *Marmor*. Aus dem Russischen v. Peter Urban. München, Wien 1988] entnehmen können, das beste politische System ist eines, das den Menschen in Ruhe lässt. Der Raum verbindet sich dann mit Freiheit. Anders als in Miłoszs Vision von Kalifornien kann es hier nie genug Raum geben, und dieser Raum hält ganz bestimmt niemanden gefangen. Über die Verknüpfung von Raum und Freiheit schreibt Brodsky im „Wiegenlied von Cape Cod“, das als funktionale Entsprechung zu

Miloszs Visionen an der Bucht von San Francisco gesehen werden kann. Die Ähnlichkeit dieser beiden Werke ist nur situativ: Beide markieren den Moment der Akzeptanz des Ortes, an den das Leben die Dichter verschlagen hat. Natürlich unterscheiden sie sich in Länge und Genre, auch wenn Brodskys „Wiegenlied“ Miloszs Prosatext an Komplexität und Vielschichtigkeit in nichts nachsteht. Hier ist es, wie bei Miłosz, die Berührung der „Ecken des Tisches“ und der „Federspitze“, die die Begegnung des alten Selbst mit dem neuen Ort markiert. Doch auf dem Tisch, an dem Brodsky sitzt, steht ebenfalls eine Flasche Whisky – ein Indikator dafür, auf wie unterschiedliche Weise sich die beiden Dichter an ihre neue Situation anpassten (nur im Schreiben, sollte ich hinzufügen, denn im Leben mochte Miłosz Whisky mehr als Brodsky). Die Emigration veränderte sie nicht; sie blieben sie selbst. Miłosz fand Kraft in Tradition und Religion, Brodsky hingegen konnte keinen Frieden finden.

„Wiegenlied von Cape Cod“ ist eine der bekanntesten und beliebtesten Arbeiten Brodskys. [J. Brodsky: „Wiegenlied von Cape Cod“ (aus dem Russischen v. R. Dutli). In: *Brief in die Oase*, S. 88–100] In einem Interview beschrieb er es als „eine lyrische Sequenz. Es war eher wie Klavierspielen als eine Arie zu singen“. Das Gedicht hat tatsächlich eine Melodie, und in der ersten Strophe wird Ray Charles erwähnt. In demselben Interview erklärte Brodsky, er habe das Gedicht zur Zweihundert-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten von Amerika verfasst:

Ich dachte – nun, warum nicht etwas zu diesem Anlass schreiben? [David Montenegro: „Conversation with Joseph Brodsky“ [Gespräche mit Joseph Brodsky]. In: C.L. Haven (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Conversations*, S. 13]

Sein Inhalt jedoch ist nicht feierlich, und das Gedicht beginnt auch nicht, wie Miloszs *Visionen*, mit der Feststellung „Ich bin hier“. Aber die Anwesenheit des Autors ist beharrlich, wenn auch indirekt spürbar, wie in Strophe vier:

Seltsam zu denken: du hast überlebt, doch ist es nun so.

Gleich von Beginn an ist der Leser Zeuge einer realistischen Szene, als wolle der Autor andeuten: Hier ist, wo ich bin, ein kleines Dorf am Cape Cod „das östliche Ende des Imperiums“. Es ist Juli, die Nacht bricht herein, der Abend ist heiß und drückend. Der Dichter sitzt am Fenster (eine wiederkehrende Position in Brodskys Gedichten), trinkt Whisky und hofft, dass dieser ihm Schlaf bringen wird; die letzte Erscheinung in diesem Gedicht ist ein Kabeljau [„cod“ = dt. „Kabeljau“; A.d.Ü.], der kommt, um mit ihm zu trinken. Die Akzeptanz der Emigration, das „Ich bin hier“ wird, wie immer bei Brodsky, mit Ironie und Schmerz ausgedrückt:

*Auf einem leeren Basketballfeld bettet ein Vogel sein Ei
statt ins verlorene Nest in diesen Ring hinein.
Es riecht nach Reseda und Minze. (S. 89)*

Die Emigration wird als ein „Wechsel des Imperiums“ beschrieben, der schrittweise vor sich geht: Zunächst durch das Überschreiten der Linie des „Janitscharen-Kommandos“, dann folgt das Schweben durch „Hammelfleischwolken“, während „[d]ie Turbine brummt“:

*Und der Raum wich zurück wie ein Krebs und ließ
die Zeit jetzt voraus. Auch die Zeit wählte
als Richtung den Westen, ging zu sich heim
und bekleckste ihr Kleid mit der Dunkelheit. (S. 89)*

Der Ankunftsort ist neu, „Und niemand / da, ihn mit einem scharfen Blick zu strafen“ (S. 95), doch die Einsamkeit ist dieselbe wie eh und je:

[...] *Denn du hast in deinen Händen*

*die gleiche Feder wie zuvor. In Wäldchen kommen
die gleichen Pflanzen vor. In den Wolken hängt ein
gleicher brummender Bomber
der fliegt um zu bombardieren – man weiß nicht was.
Der Durst ist stark wie der Griff zum Glas. (S. 92)*

Das „Wiegenlied“ ist ein stark durchstrukturiertes, doch auch sehr realistisches Gedicht, das in selbstironischer Weise die Einsamkeit des Autors, seinen Kampf gegen Krankheit und verrinnende Zeit und seinen nüchternen (wenn auch das Motiv des Trinkens sich durch das ganze Gedicht zieht) Blick auf das neue Imperium wiedergibt.

*Legionen schlafen, an Kohorten gelehnt wie die letzten
Foren an die Zirkusse. [...] (S. 94)*

Der Protagonist hat das Ende der Welt erreicht:

*Heißt: weiter geht nichts mehr. Weiter gibts
nur eine Reihe von Sternen. Ihr wenig Licht. (S. 93)*

Der Ort ist zwar neu, aber dennoch befinden sich beide Imperien auf derselben Erdkugel, wie Kopf und Schwanz, und sind durch das Meer miteinander verbunden. Ein Abgrund liegt nicht zwischen ihnen, nur die Weiterführung des Raumes.

*Bestehend aus Liebe, Schmutzwörtern, Todesangst, Asche letztlich,
zerbrechliche Knochen befühlend, die Leisten verletzlich,
dient der Körper im Blick des Ozeans nur als den Samen
versiebende Vorhaut des Raumes: mit Tränen das Jochbein
versilbernd ist der Mensch letztlich doch ein
Ende seiner selbst – in die Zeit hineinragend. (S. 98)*

Wie ist Brodskys Verhältnis zu Amerika, zur Emigration, zum Imperium? Gleich von seinen frühesten Gedichten an, in denen das Thema „Imperium“ bereits aufscheint, war dieses für ihn eine ahistorische, apolitische Einheit, ein Moloch, dem jeder Mensch einzeln von Angesicht zu Angesicht gegenüberstand – und zu seiner Verteidigung nur die Autonomie und die Individualität hatte. Nicht einmal das Echo einer Religiosität ist zu vernehmen; von Gottes Seite kommt keine Hilfe. Ein kleines Land, scheint Brodsky zu sagen, zwingt den Menschen zu verschiedenen Arten der Solidarität und zur Beteiligung an der Geschichte, was die wahre Natur des Lebens, seine radikale Einsamkeit und Zerbrechlichkeit verdeckte. Das Imperium besteht aus kontinuierlichem Verfall, in ihm wird die Nacktheit des Menschen und des Staates sichtbar. Die einzige Art der Solidarität, die der Dichter sich gestattet, ist das Mitgefühl; deswegen singt er ein „Wiegenlied“. Doch was ihn selbst betrifft, so ist er allein:

*Bloß der Gedanke an dich selber und das große Land
wirft dich in der Nacht von Wand zu Wand
in der Art des Wiegenliedes. (S. 98)*

Er ist erschöpft und einsam, in Gedanken mit dem Tod beschäftigt. Die Akzeptanz des neuen Ortes ist kein Sieg – der Ort ist nicht wirklich neu, ein Sieg ist nicht wirklich möglich. Er hört den „stillen Gesang“ des Kabeljaus:

*„Zeit ist größer als Raum. Der Raum ist – das Ding allein.
Die Zeit aber ist ihrem Wesen nach Gedanke*

*an das Ding. Leben – eine Zeitform. Karpfen und Blei
sind ihre Verdichtung. Auch das konsistentere andere
Erzeugnis – ein Gerinnsel. Ebenso die Flut
und das Festland. Inklusive: der Tod.“ (S. 95)*

Kapitel 8

Dichtung mit fremdem Akzent

Wie Geschichte oder Schicksal es wollten, verbrachten beide Dichter den Großteil ihres Lebens in den Vereinigten Staaten. Die englische Sprache hatte bereits vor ihrer Einreise in die USA eine bedeutende Rolle in Miłoszs und Brodskys Werk gespielt, und als sie in ständigem Kontakt zu ihr lebten, wurden sie vollends in ihr heimisch. Schritt für Schritt tasteten sie sich an die Übersetzung ihrer Werke ins Englische heran, bis schließlich Miłosz seine Gedichte fast ganz selbst übersetzte und Brodsky gegen Ende seines Lebens sogar auf Englisch schrieb. Für die beiden mit der romantischen Tradition der Loyalität zur Muttersprache „beladenen“ Dichter bedeutete das eine erstaunliche Entwicklung.

Miłosz und Brodsky stammten aus derselben Region Europas, von dem Landstreifen, der sich von der Ostsee bis zu den Karpaten zieht, und ihr Hauptkriterium der Selbstidentifikation war die Sprache. Dennoch waren ihre familiären Spracherfahrungen grundverschieden: Wie ich bereits im Kapitel über die Familienhintergründe geschrieben habe, wuchs Miłosz in einer mehrsprachigen, Brodsky dagegen in einer einsprachigen Umgebung auf. Miłosz schrieb, seine Loyalität zum Polnischen habe ihn der litauischen, russischen und weißrussischen Sprache – den Sprachen, die er in seiner Kindheit hörte – widerstehen lassen. In dieser vielsprachigen Umgebung war die Sprache seiner Familie mindestens die vergangenen hundert Jahre hindurch Polnisch gewesen. Es war eine lokale Sprachvariante, ein in Wortschatz und Aussprache besonderes Polnisch, das sich vom Warschauer oder Krakauer Polnisch unterschied. Auch Russisch lernte Miłosz bereits früh und hatte sieben Jahre lang Latein in der Schule. Diese Sprachen nahm er als die beiden magnetischen Pole wahr, die Druck auf seine polnische Sprache ausübten: von der einen Seite das emphatische Russische, das seinem Ausdruck mehr Intensität verlieh, von der anderen Seite das klassische Lateinische, das seinen Tonfall beherrschter machte. [Siehe Cz. Miłosz: *Das Land Ulro*] Die Sprache seiner Kindheit war Miłoszs Schatz und diente seinem Selbstschutz; sie war sein „Kokon“. Diese Sprache musste vor den Einflüssen des Standardpolnischen und später des Englischen geschützt werden.

Brodskys Fall war fast der gegenteilige: Obgleich seine Großeltern, die er in der Kindheit kennenlernte, hebräisch und jiddisch gesprochen haben mussten, seine Mutter lettisch, deutsch und französisch sprach und sein Vater, wie er vermutete, Latein gelernt hatte, wuchs der junge Iossif in einer einsprachigen Welt auf. Für diese Einsprachigkeit gab es viele Gründe; der wichtigste war der hohe Preis, den man im stalinistischen Russland für jegliche Andersartigkeit zahlte. Brodskys Kindheit fiel in die Jahre des „Kampfes gegen den Kosmopolitismus“, wie die antijüdische Politik in der Sprache der Regierung genannt wurde, und sein Vater verlor aufgrund seiner jüdischen Herkunft seine Arbeit. Aus Brodskys Werken geht nicht hervor, ob seine Eltern jiddisch oder hebräisch verstanden; er muss aber etwas Jiddisch aufgenommen haben, wie sein Gedicht „Dva chasa v rezervuare“ [Zwei Stunden im Reservoir] von 1965 vermuten lässt. Dennoch bekundete er nie Interesse am Jiddischen oder Hebräischen oder an jüdischen Angelegenheiten allgemein. Russisch war die einzige Sprache seiner Kindheit, und von frühester Jugend an versuchte er, dieser Einsprachigkeit zu entkommen.

Die Geschichte der europäischen Literatur kennt viele Momente der Zweisprachigkeit, und beide Dichter waren sich dessen deutlich bewusst. „Einige Jahrhunderte lang“, schrieb Miłosz, „waren in vielen europäischen Ländern die Gelehrten zweisprachig, ihre Muttersprache durch das Lateinische beeinflusst und umgekehrt“. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I am*, S. 19] In Russland schrieben und kommunizierten die Dichter

der Romantik, Puschkin eingeschlossen, auf Französisch, und der polnische romantische Nationaldichter Adam Mickiewicz war in Russland für seine französischen Improvisationen berühmt. Doch es war die Romantik selbst, die dieser Dualität ein Ende setzte und die Dichter zu Wächtern ihres nationalen Gedächtnisses machte. Die mittel- und osteuropäischen Romantiker wirkten bei der Entstehung einheitlicher nationaler Kulturen und dem Kampf um Nationalstaaten mit; eine erfolgreiche Nationalkultur hing von einer sich aus den Bräuchen, Riten und der Sprache eines Volkes speisenden Authentizität ab. Der Nationaldichter sollte dieses einheitliche nationale Wesen ausdrücken; seine Muse hatte ihre antike Tunika gegen ein Bauerngewand eingetauscht. Und sie war launischer geworden, verweigerte ihm leichter die Inspiration. Authentizität als Bedingung für dichterische Größe wurde nur durch den ständigen Kontakt und die Treue zum Volk gewährleistet – und durch die stetige Präsenz innerhalb der nationalen Leidensgemeinschaft. Das neunzehnte und zwanzigste Jahrhundert stellten eine harte Probe für die staatenlosen Nationen dar, die ihr Wesen in die Hände der Dichter legen mussten. Die Dichter wiederum waren zum solidarischen Miteinander mit den durch sie repräsentierten Nationen gezwungen, und sie verteidigten dieses Bündnis, war es doch die Grundlage für die benötigte Authentizität. Inspiration fanden sie in ihrer Kindheit, in der Vertiefung in ihre Sprache, in der Erinnerung an den elterlichen Besitz oder die Straßen der Stadt ihrer Jugend. Daher rührte die enorme Unruhe, die die Emigration hervorrief, ein häufiges Los der Dichter dieser Länder. Auf der einen Seite war die Angst vor der schriftstellerischen Einsamkeit, denn was ist ein Dichter schon ohne seine Leser? Auf der anderen Seite stand die Furcht vor der schöpferischen Unfruchtbarkeit, der Abgeschnittenheit von der Inspiration, der heimatlichen Erde, der lebendigen Sprache – darüber schrieb Miłosz in seinem Willkommensbrief an Brodsky. Und wenn es darin auch hieß, die Emigration lasse die Quelle der dichterischen Inspiration nicht versiegen, meinte Miłosz damit nicht die Möglichkeit, in einer anderen als der Muttersprache zu schreiben. Sowohl Miłosz als auch Brodsky erklärten stets ihre bedingungslose Loyalität zur Muttersprache – aber nur Miłosz blieb dieser Überzeugung treu. Brodsky war bereits von Jugend an vom Englischen fasziniert; er fühlte sich durch seine Umgebung eingeschränkt und suchte nach Vorbildern außerhalb seiner Sprache. Eine seiner Meisterinnen, Anna Achmatowa, kannte und bewunderte die englische Lyrik, doch auch bereits vor der Bekanntschaft mit ihr waren Brodsky und seine Zeitgenossen fasziniert vom amerikanischen Kino, der amerikanischen Literatur, Jazz und Technologie. Sie spürten das Lebendige der englischen Sprache, die, als Sprache zweier Imperien – des ehemaligen britischen und des jetzigen amerikanischen – beinahe weltumspannende Reichweite hat. In seinen ersten Schuljahren bekam Brodsky ein „Ungenügend“ in Englisch, doch bald schon unternahm er große Anstrengungen, um an englische oder amerikanische Bücher oder Schallplatten zu gelangen. Im Leningrad der 1960er Jahre waren die wichtigsten Quellen für ausländische Bücher die wenigen Studenten aus dem Ausland. Das erste Mal verwendete Brodsky bereits 1961 ein englisches Zitat in einem seiner Werke: das Motto zu dem Gedicht „Petersburskij roman“. Zwei Jahre später, 1963, verfasste er seine Elegie für Robert Frost. Frosts Gedichte waren auch in der Anthologie englischer Lyrik enthalten, die Brodsky Zofia Kapuścińska verdankte. In einem Brief vom 11. Oktober 1963 schrieb er an sie, er lese in der Anthologie gerade „zwei großartige Iren“, Yeats und Joyce, und sie sei sein „liebstes Buch, auch wenn ich nur die Hälfte davon verstehe“. Auf seinem Schreibtisch standen Portraits von Achmatowa, Pasternak und Robert Frost – neben dem Bild Zofia Kapuścińskas. Bereits 1961 unterzeichnete er die Briefe an Kapuścińska auf Englisch (sie schrieben sich ansonsten auf Russisch):

Forever your [sic!] Joseph Brodsky

Das war der Name, den er auch später in den Vereinigten Staaten benutzte. Vorerst jedoch handelte es sich dabei nur um ein lustiges Pseudonym, eher der Phantasie als wirklichen Emigrationsplänen entsprungen. Das Festhalten an dieser Vision – des Lebens als „Joseph Brodsky“ – ist nicht nur durch die Briefe an Zofia Kapuścińska belegt; Brodsky unterzeichnete auch seine Schreiben an Drawicz mit diesem Namen. Kurz nach

der Elegie an Robert Frost schrieb er ein Gedicht, welches einen radikalen Schritt auf dem Weg zur eigenen dichterischen Stimme darstellte: die bereits erwähnte „Große Elegie an John Donne“ – eine wahre Glanzleistung, die direkt auf die Tradition der englischen metaphysischen Dichtung rekurrierte. An Kapuścińska schrieb er am 15. März 1963 über dieses Gedicht:

Das ist mein bestes Gedicht, und ich glaube, auch das großartigste in der heutigen Lyrik. Nur Gott allein weiß, wie es mir gelungen ist, es unter diesen Bedingungen zu schreiben.

Viele Kritiker betonten den Einfluss der englischen Sprache auf Brodskys Frühwerk, obwohl seine Englischkenntnisse selbst bei der Ankunft in den USA noch recht begrenzt waren. Sie waren jedoch gut genug, um Unsicherheit bezüglich der Übersetzungen seiner Gedichte in ihm wachzurufen: Manche davon waren ausgezeichnet, doch er fand in ihnen nicht seine eigene Stimme wieder, als seien es nicht seine Werke. Brodsky hatte eine ganzheitliche Vorstellung von der Lyrik. Er akzeptierte keine Trennung in Form und Inhalt; diese beiden Kategorien waren für ihn untrennbar miteinander verflochten. Seine Werke waren in formaler Hinsicht überaus komplex, gereimt, rhythmisch, voller Zeilensprünge und sehr dicht in der Bedeutung, die oft von den Reimen lebte. Von Anfang an mischte er sich in die Übersetzung seiner Gedichte ein, verlangte eine genaue Übertragung des Inhalts, jedoch nicht auf Kosten der Form, sodass seine Übersetzer sich vor eine hochgradig schwierige, vielleicht sogar unmögliche Aufgabe gestellt sahen. Es waren einige der bekanntesten Dichter der englischen Sprache darunter: Anthony Hecht, Howard Moss, Richard Wilbur, doch Brodsky bevorzugte weniger ausgeprägte dichterische Persönlichkeiten, damit in den Übersetzungen seine eigene Stimme stärker hervortrat. [Zu Brodskys Konflikten mit seinen Übersetzern und zu den kritischen Reaktionen auf die eigenen Übersetzungen seiner Gedichte siehe Bożena Karwowska: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych* [Miłosz und Brodsky. Eine kritische Rezeption ihres Schaffens in den englischsprachigen Ländern]. Warschau 2000, S. 118–42, sowie besonders das Buch von Daniel Weissbort: *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English* [From Russian with Love. Joseph Brodsky auf Englisch]. London 2004, auf das ich später noch zurückkommen werde, und Valentina Polukhinas Gespräch mit Derek Walcott in: *Joseph Brodsky through the Eyes of his Contemporaries* [Joseph Brodsky in den Augen seiner Zeitgenossen]. London 1992.] Nach und nach begann er, seine Gedichte selbst zu übersetzen, und versuchte dabei, so viel Inhalt wie möglich in die metrische Form zu bringen. Er suchte nicht nach wörtlichen Übersetzungen, sondern nach der besten Wiedergabe der Spannung zwischen metrischem Rahmen und Gedankenfluss: Übersetzen sei die Suche nach einem Äquivalent, nicht nach einem Ersatz; es verlange eine stilistische, wenn nicht sogar seelische Verwandtschaft. Seine eigenen Übersetzungen standen durch und durch im Zeichen der russischen metrischen Tradition und knüpften an Audens gereimten intellektuellen Lyrismus an. Brodsky versuchte, die englische Sprache wie die russische zu verwenden und schuf dabei seine Gedichte neu. Auf Englisch wie auf Russisch zog er alle sprachlichen Register und setzte das Auszudrückende metrisch in eine Form, die für viele englische Muttersprachler veraltet oder exzentrisch klang. Auf diese Weise kamen die neuen Gedichte, die sie ja waren, der Intention der Originale zweifellos näher als die Übersetzungen, die sich nahtlos in Klang und Geschichte der angloamerikanischen Dichtung einfügten. Die Problematik bei einer solchen Einstellung zur Übersetzung liegt natürlich in der Natur der poetischen Sprache selbst. Einerseits muss ein Gedicht verstanden werden können und aus verständlichen Wörtern komponiert sein, andererseits muss es, um poetisch zu sein, ungewöhnliche Wörter oder Formulierungen enthalten. Der Dichter hat etwas Neues oder in einer neuen Art zu sagen, doch das Neue sollte immer innerhalb des Wohlbekannten angesiedelt sein. Bereits die Alten Griechen wiesen auf diese Dualität hin, und Aristoteles erläuterte sie in seiner *Poetik*. Unzählige Dichter- und Kritikergenerationen drückten dieses Spannungsverhältnis auf alle erdenklichen Weisen aus. Und das ist genau das, was Brodsky mit seiner Erklärung meint, sein Schreiben solle „den Schatten seiner Vorfahren gefallen“, doch er fürchte gleichzeitig die Wiederholung. Die Sprache der Dichtung ist eine Abweichung, ein Abschweifen von der Alltagssprache,

doch diese Abweichung und Abschweifung muss sich in gewissen Grenzen halten. Wo diese Grenzen sich befinden, ist immer eine Sache der Verhandlung; sie werden bei jedem Gedicht neu gesetzt. „In der Literatur“, schreibt der hervorragende polnische Dichter und Übersetzer Stanisław Barańczak, „kann ein neuer Gedanke nicht außerhalb einer neuen Art des Sprechens entstehen: Um etwas Relevantes zu sagen, muss man eine Norm brechen. Und das ist genau das, was ein Außenstehender nicht leisten kann; wenn dieser Bruch irgendeinen Sinn ergeben soll, kann man nur eine Norm brechen, die für einen selbst gilt, nicht eine, die für jemand anderen gilt. Wenn ein Muttersprachler absichtlich sprachliche Normen verletzt, ist das eine Errungenschaft, tut dies ein Außenstehender, ist es Malapropismus“. [Stanisław Barańczak: „Tongue-Tied Eloquence: Notes on Language, Exile, and Writing“ (Sprachlos wortgewandt. Aufzeichnungen zu Sprache, Exil und Schreiben). In: ders.: *Breathing under Water and Other East European Essays* [Unter Wasser atmen und andere osteuropäische Essays]. Cambridge 1990, S. 238]

Brodsky sah sich der Frage gegenüber, wie er zu seinen neuen Lesern sprechen sollte, denn diese interessierten ihn mehr als die Leser aus der Vergangenheit. Wie immer verfolgte ihn das Gefühl des Zeitmangels und er bedauerte, dass die Übersetzung sich von ihrer Natur her mit bereits geschriebenen Werken befasste und nichts vollkommen Neues schuf. So viele Male habe er die Übersetzungen von anderen überarbeiten müssen, sagte er, dass er, um Konflikte zu vermeiden, selbst zu übersetzen begonnen habe. [Aus einem Gespräch mit Brodsky aus dem Jahr 1991. Siehe „Joseph Brodsky: an Interview, with Mike Hammer and Christina Daub“ [Joseph Brodsky: ein Interview, mit Mike Hammer und Christina Daub]. In: C.L. Haven (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Conversations*, S. 163] Seine eigenen Übersetzungen waren rauer, rhythmischer und vereinten mehr sprachliche Register als die der Englisch-Übersetzer, die für Brodskys amerikanische und besonders englische Leser leichter zu akzeptieren waren. Der Kontext der eigenen Übersetzungen war weniger klar, mysteriöser, die Reime ungewöhnlich und überraschend; insgesamt klangen sie authentisch und ehrlich und wiesen eine Melodie, Energie, die Rauheit der Originale auf. Sie waren überraschend und spannend zugleich. Seine Übersetzer wussten nicht, wie sie diese ganz eigene Besonderheit und Kraft wiedergeben sollten, und so übersetzte Brodsky seine Gedichte schließlich selbst. Jedes einzelne von ihnen ist eine Explosion, auch wenn manche in einer Fehlzündung enden.

Der erste allein von Brodsky bearbeitete Gedichtband, *Redeteil*, [Einige Gedichte daraus sind unter dem Titel „Redeteil“ in dt. Übers. im Sammelband *Brief in die Oase* erschienen, S. 66–106; A.d.Ü.] kam 1980 in den USA heraus, acht Jahre nach seiner Ankunft. Von den enthaltenen siebenunddreißig Gedichten war nur eines, „Elegy for Robert Lowell“ [Elegie für Robert Lowell], direkt auf Englisch geschrieben. Dieses Gedicht war das erste, das Brodsky auf Englisch verfasste; eine Art Hommage, die sich als Initiation entpuppte, komponiert in Sprache und Stil des Dichters, den sie pries. Der Band enthält des Weiteren zwei von Brodsky selbst übersetzte Gedichte, zehn Übersetzungen, an denen er mitwirkte, und vierundzwanzig Gedichte – die große Mehrheit – in der Übersetzung anderer Dichter. Dennoch scheint es, dass selbst in diesen Fällen Brodskys Einwirkung überwog. Derek Walcott, der als einziger Übersetzer des Gedichtes „Briefe aus der Ming-Dynastie“ [J. Brodsky: „Briefe aus der Ming-Dynastie“. In: *Brief in die Oase*, S. 114–115] ins Englische eingetragen ist, sagte bei einigen Gelegenheiten, er könne kein Russisch und die Übersetzung sei in Wirklichkeit von Brodsky, der das Gedicht Zeile um Zeile übersetzt und später einige kleine, von Walcott vorgeschlagene Änderungen eingefügt habe. Die Verhältnisse waren bereits im nächsten veröffentlichten Gedichtband *An Urania* [Einige Gedichte daraus sind in dt. Übers. unter dem Titel „An Urania“ im Sammelband *Brief in die Oase* erschienen, S. 107–176; A.d.Ü.] umgekehrt: Von sechsundvierzig Gedichten waren zwölf direkt auf Englisch verfasst, zweiundzwanzig von Brodsky selbst übersetzt, acht von Brodsky und einem Mitübersetzer und nur vier vollständig von einem anderen Übersetzer bearbeitet. Der dritte und letzte von Brodsky herausgegebene Band *So Forth* [So weit] erschien kurz nach seinem Tod im Jahr 1996. Hier ist nur ein Gedicht von einem Übersetzer unterzeichnet, sieben von Brodsky und einem Mitübersetzer; die restlichen sind von Brodsky allein übersetzt (fünfunddreißig Gedichte) oder auf Englisch geschrieben. In diesem Band gibt Brodsky den

Brauch auf, den Namen der Übersetzer jeweils unter dem übersetzten Gedicht zu nennen, und listet deren Namen im Impressum auf. Damit übernahm er die Verantwortung für alle Übersetzungen; alles in diesem Band sollte so gelesen werden, als stamme es allein von ihm.

Man könnte also sagen, dass dies der Moment war, in dem Iossif Brodskij voll und ganz zu Joseph Brodsky wurde, einem Dichter der englischen Sprache. Diese Verwandlung ist deutlich in dem Band *Collected Poems in English* [Gesammelte Gedichte in englischer Sprache] zu sehen, den seine Assistentin und Nachlassverwalterin Ann Kjellberg vier Jahre nach seinem Tod herausgab. Auf fünfhundert Seiten stellt sie darin nur die Gedichte vor, die Brodsky selbst für gut befunden, übersetzt oder gleich auf Englisch geschrieben hatte. Die Namen der Mitübersetzer sind am Buchende abgedruckt. Interessant ist, dass Czesław Miłosz in den letzten Ausgaben seiner gesammelten Werke auf ähnliche Weise von seinen Gedichten Besitz ergriff. Lyrikübersetzer – die „Kulis der Literatur“, wie Hans Magnus Enzensberger sie nannte – sind in Amerika zwar sehr schlecht bezahlt, doch derartig an den Rand gedrängt werden sie normalerweise nicht. In *Redeteil* griff Brodsky, der sich möglicher Einwände wohl bewusst war, dieses Thema kurz auf. „Ich möchte meinen Übersetzern für die langen Arbeitsstunden danken, die jeder von ihnen in die Übertragung meiner Werke ins Englische gesteckt hat“, erklärte er. „Ich habe mir die Freiheit genommen, einige der Übersetzungen zu überarbeiten, um sie näher an das Original heranzubringen, wenn auch vielleicht auf Kosten der Glattheit. Ich bin den Übersetzern doppelt dankbar für ihre Nachsicht“. [J. Brodsky: *A Part of Speech*. New York 1980, Impressumseite.]

In Wirklichkeit traf er jedoch auf wenig Nachsicht. Dafür liegt ein ausgezeichnetes Zeugnis eines der Übersetzer vor, des britischen Dichters Daniel Weissbort. Sein Buch *From Russian with Love: Joseph Brodsky in English* [From Russian with Love. Joseph Brodsky auf Englisch] hätte ebenso gut, nach den eigenen Worten des Autors, „The Trouble with Brodsky“ [Der Ärger mit Brodsky] heißen können. Der britische Dichter übersetzte mehrere von Brodskys Gedichten, was Ursache für stürmische Auseinandersetzungen zwischen den beiden war. Bestürzt über Brodskys Tod geht Weissbort in seinem Buch alle ihre Konfliktpunkte noch einmal durch, vergleicht Texte, stellt Fragen, wälzt seine ehemaligen Standpunkte hin und her. Brodsky habe ihn gebeten, dieses oder jenes Gedicht zu übersetzen, überarbeitete es dann, „plagiierte“ Teile davon oder verwarf die Übersetzung gleich ganz. Ein Vergleich verschiedener Versionen, die Weissbort großzügig aufführt, zeigt deutlich, dass Brodsky auf Englisch schrieb, und dass er sein hier nicht ganz sicheres „Gehör“ durch Talent, Energie und die für jeden Übersetzer unerreichbare Art, den Text sein Eigen zu nennen, kompensierte. Teils Erinnerung, teils Betrachtung über das Wesen der Übersetzung ist *From Russian with Love* ein wichtiges Buch über die englischsprachige Lyrik des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts.

Brodsky handelte, was die geschriebene Sprache betraf, entgegen der allgemein geltenden Überzeugung, ein Dichter könne nur in der Sprache seiner Kindheit schreiben und Übersetzer müssten, da Dichtung auf dem muttersprachlichen „Gehör“ basiere, Äquivalente in der poetischen Geschichte der Sprache finden, in die das Gedicht übersetzt wird. Dem liegt die Erwartung zugrunde, dass das Äquivalent innerhalb der Tradition der Zielsprache „funktioniert“. Doch Brodskys Bestrebungen galten etwas anderem: Seine Übersetzungen und auf Englisch geschriebenen Gedichte waren den russischen Originalversionen sehr ähnlich, voll komplizierter Reime und rhythmischer Figuren. Er mischte hohe und niedere Stilformen, Ironie und Pathos, klassische Anspielungen und Kolloquialismen. Doch wichtiger ist noch, dass er die Form der russischen Gedichte auf die englischen übertrug und umgekehrt. „Das Problem mit Brodsky“, schrieb Weissbort, „war, dass er einfach nicht verstehen wollte, dass er das Unmögliche verlangte: Der russische Text sollte als Ganzes in das Englische *importiert* werden, doch dann müsste das Englische russifiziert werden, um das Russische aufnehmen zu können“. [D. Weissbort: *From Russian with Love*, S. 3] Seine Lyrik war anders als alles, woran der angloamerikanische Leser gewöhnt war: Sie war nicht konfessionell, intellektuell, ironisch und gleichzeitig mitreißend, unterwarf den Leser ihrem Rhythmus. Ihre Form war provokativ: Die Reime waren auf Brodskys

eigene Aussprache der Wörter zurechtgebogen; er mischte Anglizismen und Amerikanismen. Sein Englisch war zwar reich und gewandt, aber nichtsdestotrotz ein ganz eigenes Englisch. Er führte seinen russischen Tonfall in die angelsächsische poetische Sprache ein.

Brodsky ging auf kompromisslose und extravagante Weise an seine Arbeit heran. Auf Lyriklesungen rief bzw. sang er seine Gedichte wie ein Rapper, oder eher eine Kreuzung aus Rapper und Kantor. Zuerst verfasste er nur seine Essays auf Englisch (ihre Sprache war ebenfalls sehr poetisch), dann kamen bei verschiedenen Gelegenheiten einzelne Gedichte dazu: die Elegie für Lowell, wütende und anklagende Gedichte über die Kämpfe in Belfast, den Jugoslawienkrieg, die Verhängung des Kriegszustandes in Polen. Doch sein Repertoire wuchs, erweiterte sich um neue Genres: poetische „Lieder“, Gedichte für Kinder, Reiseberichte. Bis zum Ende seines Lebens – er starb vor seinem sechsundfünfzigsten Geburtstag – schrieb er seine Gedichte vorwiegend auf Englisch. Er war immer in Eile. Wie er 1991 ironisch bemerkte, wollte er nicht durch die Übersetzungen seiner älteren Gedichte bekannt werden, denn dann „schüttelt man Leuten die Hand, die sich aufgrund von etwas, das vor fünf oder zehn Jahren geschrieben wurde, ihre Meinung über einen gebildet haben. Das bringt einen dann also dazu, ab und zu mal ein Gedicht auf Englisch zu schreiben, um den Jungs zu zeigen, wer man ist oder wer hier das Sagen hat“. [Interview mit Mike Hammer und Christina Daub, S. 163] Er starb zu früh, um zu sehen, wohin dieses gewagte Experiment ihn geführt hätte.

Unruhiger Geist, der er war, befand er sich mit vielen Vertretern des amerikanischen literarischen Establishments im Konflikt. Gleich zu Beginn seiner Zeit in den USA griff er die Dichter W.S. Merwin und Clarence Brown undiplomatisch wegen ihrer im freien Vers gehaltenen, mehr auf den Inhalt konzentrierten Mandelstam-Übersetzungen an. In einem Gespräch mit mir sagte Robert Faggen, Brodsky habe seine Kollegen durch seine Arroganz, Ironie und ungenierten Flirtversuche mit ihren Freundinnen provoziert. Einer dieser sehr bekannten Dichter hatte Faggen anvertraut, dass er Brodsky ein Gedicht als eine Art Geschenk oder Hommage geschickt und dieser es mit Korrekturen zurückgehen lassen habe. Faggen berichtete, Miłosz habe in ganz anderer Weise funktioniert; er hielt sich von den New Yorker Spannungsfeldern fern und lebte in kalifornischer Seelenruhe, ohne Extravaganzen oder starre Grundsätze. Für die amerikanischen Dichter war Miłosz um einiges weniger kontrovers. [Aus einem Gespräch mit Robert Faggen 2005 in Los Angeles.]

In den Konflikten ging es jedoch hauptsächlich um dichterische und nicht um persönliche Fragen. Je vernehmlicher Brodskys charakteristischer Tonfall in den englischsprachigen Ausgaben seiner Gedichte wurde, desto größer war der Widerstand vonseiten der Kritiker und Übersetzer. Nach Brodskys Tod wurde der Chor der Einwände lauter. So schrieb Richard Eder: „Das Englische ist wie ein Cello und verträgt es nicht, wenn man daraufhaut“, und John Bayley kritisierte Brodsky, indem er behauptete, er greife den Leser an. Sven Birkerts, sonst ein sehr positiver Rezensent, wies auf „die Holprigkeit einiger der späteren Gedichte“ hin. Der englische Dichter Craig Raine, der seinen russischen Kollegen nicht zum ersten Mal kritisierte, versicherte seinen Lesern unter der Brodskys Stil parodierenden Überschrift „A Reputation Subject to Inflation“, dieser sei ein schlechter Dichter, ein banaler Denker und Karrierist. Hauptargument dabei war „das Ohr“ (sein eigenes), nach dessen Empfinden Brodsky sich nur durch „foreign ineptitude“ – „ausländische Stümperhaftigkeit“ – auszeichne. Und in einem besonders verächtlichen Artikel, „Brodsky in Retrospect“ [Brodsky in der Retrospektive], schrieb John Simon:

[D]ie englische Sprache hat ihre Gastlichkeit für so unterschiedliche ausländische Prosaisten wie Joseph Conrad, Isak Dinesen und Vladimir Nabokov bewiesen, aber Brodsky schrieb Lyrik, und das [...] könnte ein feineres Ohr voraussetzen. [Richard Eder: *New York Times*, 19.1.2001; John Bayley: *The New York Review of Books*, 19.10.2000; Sven Birkerts: *The New York Review of Books*, 17.9.2000; Craig Raine: *Financial Times*, 16.11.1996; John Simon: *New Leader*, 9.–21.9.1996]

Es gab jedoch auch einen britischen Kritiker, der Joseph Conrad 1908 vorwarf, ein Mann „ohne Land oder

Sprache“ – „without either country or language“ – zu sein. Das ist die einzige Möglichkeit für einen Kritiker, sich hervorzutun.

Viele Rezensenten verglichen die Möglichkeiten der englischen mit denen der russischen Sprache und sagten, dass das, was Brodsky vorhabe, in ihrer Sprache nicht machbar sei. Auch einige seiner engsten Freunde schienen nicht besonders glücklich mit den Ergebnissen seiner Bemühungen zu sein. Seamus Heaney beispielsweise verlieh dem in einem „Audenesque“ betitelten Gedicht Ausdruck, das er nach Brodskys Tod zu dessen Ehren verfasste. Ebenfalls kritisiert wurde Brodsky von Yves Bonnefoy, W.S. Merwin und Robert Hass, Miloszs Übersetzer. Doch auch wenn Hass Brodskys Umgang mit der englischen poetischen Sprache nicht gefiel, verstand er dessen Problem doch genau. Wie sollte Brodsky denn klingen, fragte er in seiner Rezension von Redeteil, „wie Lowell, Auden, Byron, Pope?“. [Robert Hass: „New Republic“, 20.12.1980] Brodsky wollte eben nur wie Brodsky klingen.

Es sieht so aus, als sei Brodskys Eigensinn langsam, wenn nicht auf Akzeptanz, so doch auf Verständnis gestoßen. In einer wichtigen und einflussreichen Rezension von Brodskys Essays und Gedichten, die allerdings erst nach dessen Tod in *Times Literary Supplement* [Times Literaturbeilage] (10. Januar 1997) erschien, schrieb der Dichter und Übersetzer Michael Hofmann, Brodskys englischsprachige Gedichte hätten „weniger mit Übersetzung denn mit Autorschaft zu tun“, und Brodsky habe sich selbst zu einem „anarchischen Geschenk an seine adoptierte Sprache“ gemacht. „Vielleicht haben seine unausgesprochenen Vorbehalte gegenüber der zeitgenössischen amerikanischen Lyrik die Antwort dieses Establishments eher lau und defensiv ausfallen lassen“, überlegte Hofmann. Daniel Weissbort ging in „Something Like His Own Language: Brodsky in English“ [So etwas wie seine eigene Sprache: Brodsky auf Englisch] noch einen Schritt weiter und zweifelte die Vertrauenswürdigkeit des „Ohres“ von Brodskys Kritikern an: Brodskys Übersetzungen wiesen sehr wohl eine musikalische Stimmigkeit auf, „auch wenn es keine vertraute Musik ist“. Diese Übersetzungen und auf Englisch geschriebenen Gedichte revolutionierten die Erwartungen an die Qualität von Texten in dieser Sprache, der heutigen „Weltsprache“. „Tatsächlich“, schrieb er, „Ist es nicht länger die unumstößliche Bedingung für eine gute Übersetzung, einen Text zu erstellen, der wie auf Englisch verfasst wirkt und der sich in diesem Sinne ‚glatt lesen lässt‘. Vielmehr wird es zunehmend interessanter, das Andersartige im Anderen zu erfassen. Natürlich ist das alles eine Frage der Beurteilung und natürlich ändert sich auch der Grad, bis zu dem eine Veränderung toleriert wird. Es ist sehr wahrscheinlich, dass viele von Brodskys sprachlichen Kunstgriffen, auf die Raine und andere sich beziehen, für den durchschnittlichen Leser in nicht allzu ferner Zukunft viel weniger irritierend sind.“ [D. Weissbort: „Something Like His Own Language: Brodsky in English“ [So etwas wie seine eigene Sprache: Brodsky auf Englisch]. In: A. Niero, S. Pescatori (Hrsg.): *Iosif Brodskij: Un croceviafra culture*, S. 279] Denselben Gedanken formulierte Brodsky in einem Interview:

Ich habe nicht vor, ein zweiter Nabokov oder Joseph Conrad zu werden. Dafür habe ich einfach nicht die Zeit oder Energie oder den Narzissmus. Aber ich könnte mir gut vorstellen, dass jemand anders, so wie ich, Lyrik in beiden Sprachen schreibt, auf Englisch und Russisch. Ich glaube, so etwas wird in Zukunft zwangsläufig vorkommen. In zwanzig oder dreißig oder vierzig Jahren wird es wahrscheinlich Menschen geben, für die das Schreiben in zwei Sprachen das Natürlichste der Welt ist. [J. Glad (Hrsg.): *Conversations in Exile*, S. 110]

Weissbort schließt seine Einleitung mit einem Gedanken, den auch andere Dichter teilen.

[Brodskys Übersetzungen] schaffen hörbare Verbindungen zwischen [Englisch und Russisch], und es wird sich erst zeigen, welche Auswirkungen diese auf die englische Lyrik und auf den Gebrauch der englischen Sprache an sich haben. So könnte der soeben erschienene Gedichtband eine Art Zeitbombe sein. Doch er bietet auch eine seltene Möglichkeiten für Leser, die nicht der russischen Sprache mächtig sind, einen der größten russischen Dichter in so etwas wie ihrer eigenen Sprache zu lesen. [A. Niero, S. Pescatori (Hrsg.): *Iosif*

Derek Walcott drückte sich ähnlich aus. Er bewunderte Brodskys Englisch und seine Eigenübersetzungen; er fühlte sich mit seinem russischen Freund sehr verbunden. Ein anderer Freund und Übersetzer Brodskys, Alan Myers, wird von Weissbort wie folgt zitiert:

Er spürte, dass seine eigenen Reime einfallsreicher waren als die der Muttersprachler, deren Gehör durch das Vertraute weniger empfindlich war. [Ebd., in A. Kjellberg (Hrsg.): *Joseph Brodsky: Collected Poems in English*, S. 55]

Bei einer Podiumsdiskussion an der Columbia University nach Brodskys Tod sagte Mark Strand, Brodsky habe eine Erneuerung der poetischen Sprache in den USA bewirkt. Er habe die Reimmöglichkeiten des Englischen erweitert, indem er die Eigenarten seiner eigenen Aussprache kreativ verarbeitete; diese Reime seien „charmant“. Und Brodskys englischsprachiges Gedicht „Song“ bezeichnete er lächelnd als „verdammte meisterhaft“. Wenn jemand mit einer bestimmten Sprache aufwachse, sei seine Haltung zu dieser konventionell. „Joseph hatte da mehr Möglichkeiten“. [Der Abend zum Gedenken an Brodsky fand am 29. Oktober 1996 im *Miller Theatre*, Columbia University, statt. Außer Strand sprachen Derek Walcott, Susan Sontag und Tatjana Tolstaja.]

Czesław Miłosz stand Brodskys englischer „Selbstversorgung“ sehr kritisch gegenüber. „Ich habe mehrere Male miterlebt“, sagte er in einem Gespräch mit mir, „wie Brodsky seine Gedichte auf Englisch las. Es funktionierte nicht. Er las das Englische mit dem Singsang der russischen Art des Gedichtvortrages, und dabei sind die sprachlichen Regeln bei beiden vollkommen verschieden [...]. Dass Brodsky seine Gedichte auf Englisch schrieb, war meiner Meinung nach ein Fehler. Er hätte bei seiner eigenen Sprache bleiben sollen“. Während dieser Unterhaltung erklärte Miłosz auch, dass man Gedichte nur in der Sprache seiner Kindheit schreiben könne, und dass Brodsky zu Ende seines Lebens „androgyn“ geworden [sei]. Mir gefallen seine anderen Gedichte besser“. [Cz. Miłosz: „Czy poeci mogą się lubić?“, S. 12] Miłosz versuchte nicht, seine Meinung vor Brodsky zu verbergen. Am Ende eines Briefes an ihn am 26. Dezember 1984, riet er dem russischen Dichter:

Seit unserem Abend für Amnesty International möchte ich mit Dir über die russische und die ‚amerikanische‘ Art, wie Du Gedichte vorträgst, sprechen. Mir scheint, als sollten diese beiden Bereiche auseinandergehalten werden. Wenn wir zu einem Doppelleben verurteilt sind, dann soll es eben so sein. Mit sehr herzlichen Grüßen, Czesław.

Brodsky antwortete wenige Wochen darauf:

Deinen Ratschlag bezüglich meiner ‚amerikanischen‘ Art zu lesen habe ich angenommen. Ich weiß nicht, was an diesem Abend in mich gefahren war: Vielleicht wollte ich brutaler sein, als es die Gedichte erlauben. [Miłosz Papers [Die Miłosz-Dokumente]; Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University]

In seiner Antwort vermied Brodsky, wie immer, die Konfrontation mit Miłosz, obwohl er nicht mit ihm einer Meinung war. Auf der Kattowitzer Ehrendoktorfeier (während Miłosz sich in seinem Hotelzimmer ausruhte), beantwortete Brodsky eine Frage nach seiner „Melorezitation“:

Der Dichter von heute fürchtet sich vor dem sardonischen Gelächter seiner Leser und versucht deshalb, seine Gedichte zu glätten und alle emotionalen Momente daraus zu entfernen. In anderen Worten: Der Dichter versucht, es seinem Publikum recht zu machen. Das ist ein Fehler. Ein Dichter sollte auf sein Publikum losgehen wie ein Panzer, sodass der Leser keinen Ausweg hat. Die Dichtung ist ein sprachlicher Akt des metaphysischen und linguistischen Angriffes, und nicht eines Rückzuges. Wenn ein Dichter auf diesem Feld bescheiden und aggressionslos sein will, sollte er aufhören zu schreiben. [E. Tosza: *Stan serca*, S.

Für Brodsky war ein Gedicht eine untrennbare Einheit von Klang und Inhalt, die dem Hörer im Zustand äußerster Konzentration und mit einem Rhythmus, der ihn mitreißen sollte, zu übermitteln war. Hier war kein Platz für das lauwarmer, arrhythmische Ablesen aufeinanderfolgender Wörter, die das Publikum amerikanischer Leseabende gewohnt ist. Doch auch einige von Brodskys russischen Dichterkollegen lehnten die emphatische Art zu deklamieren ab; darüber schrieb z.B. Lew Losew. Aber das russische Publikum schätzte die melodiose Deklamation sehr. Ludmilla Shtern erinnert sich folgendermaßen an Brodskys letzten Auftritt vor einem russischsprachigen Publikum:

Es lag etwas Magisches in der Art, wie Brodsky seine Gedichte deklamierte. Sein Tonfall, die stimmliche Intensität, die Bewegung der Hände und des Oberkörpers – all das war wunderschön und weckte tiefe Emotionen. Die Art der Präsentation war beinahe so wichtig wie ihr Inhalt. [L. Shtern: *Brodsky: A Personal Memoir*, S. 359]

Seine Verbundenheit mit der russischen Sprache war immer die Grundlage für ihn – zum Erstaunen vieler verlas er seine Nobelpreisrede auf Russisch. Dennoch stimmte er nie mit denen überein, die sagten, schreiben könne man nur in einer Sprache. Im Essay „Einem Schatten zu gefallen“ erzählt er davon, wie er sich 1977, gerade einmal fünf Jahre nach seiner Ankunft in den USA, eine tragbare Schreibmaschine mit englischem Zeichensatz kaufte und sich hinsetzte, um „(Essays, Übersetzungen, bisweilen ein Gedicht) auf englisch“ [J. Brodsky: „Einem Schatten zu gefallen“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 308] zu schreiben. 1993 war das Englische ihm bereits zur „zweiten Natur“ geworden.

Ich möchte hinzufügen, dass die Fähigkeit, sich zweier Sprachen zu bedienen, eine Art menschliche Norm darstellt. Ich glaube nicht, dass ich irgendeine Ausnahme bin. Neunundneunzig Prozent der großen russischen Autoren des neunzehnten Jahrhunderts – wie Puschkin, Turgenjew, Baratyński – führten ihre Korrespondenzen auf Französisch und redeten häufig sogar untereinander französisch. Das hinderte sie nicht daran, ihre Werke auf Russisch zu schreiben. Und wenn Sie das Beispiel dieser Dichter nicht überzeugt, dann sage ich Ihnen, dass der letzte russische Zar sein intimes Tagebuch auf Englisch führte. [E. Tosza: *Stan serca*, S. 124]

Und in einem Gespräch mit John Glad sagte er:

Die Vorstellung, ein Dichter müsse einsprachig sein, ist so etwas wie eine Beleidigung sowohl für den einzelnen Schriftsteller als auch, möchte ich sagen, für den menschlichen Verstand. [...] [D]er psychologische Prozess, der in mir stattfindet, wenn ich auf Russisch schreibe, ist häufig emotional und akustisch identisch mit dem Prozess des Schreibens auf Englisch. [J. Glad (Hrsg.): *Conversations in Exile*, S. 109–110]

Er schrieb also auf Englisch, weil er wollte und konnte.

Das ist keine Fähigkeit, die sich leicht erwerben lässt. Menschen lernen neue Sprachen und gehen sogar manchmal ganz zu ihnen über – aber sie zählen und beten immer noch in der Sprache ihrer Kindheit. Und nur in dieser Sprache empfinden sie Lyrik. Miłosz erklärte viele Male, in Wahrheit spreche nur Dichtung auf Polnisch ihn an. Dasselbe sagte Isaiah Berlin, dessen Muttersprache Russisch war, in einem (russisch geführten) Gespräch mit Diana Myers: Er verstehe zwar Lyrik in englischer Sprache, fühle sie aber nicht. Dabei verbrachten beide – Miłosz und Berlin – einen großen Teil ihres Lebens in englischer Umgebung. Berlin und Myers fragten sich, warum Brodsky gegen Ende seines Lebens zum Englischen übergang und entschied, diese Sprache eröffne ihm neue Möglichkeiten. Brodsky wollte immer etwas Neues tun, neue Welten für sich entdecken. „Sprache war für ihn mehr als eine einzelne, bestimmte Sprache“, sagte Diana

Myers, „und Englisch war eine Herausforderung für ihn [...], das waren neue Horizonte. Er wollte darin ein neues, anderes Leben beginnen, noch einmal Schwung holen [...]. Die englische Sprache assoziierte er mit Normalität, einer normalen Existenz [...]. Er fürchtete, dass seine Tochter, wenn sie Russisch lernte, so würde wie wir [...], wir waren nicht normal, auf uns lastete der Fluch des Unglücks, denn wir existierten in der russischen Sprache. Und das war die Sprache des Unglücks“. [Isaiah Berlin: „My guljali s nim po nebesach“ [Wir gingen mit ihnen im Himmel spazieren]. Gespräch mit Diana Myers; undatiertes Manuskript. Brodsky Papers; Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.] Brodsky beschrieb das Russische niemals auf diese Art und Weise, aber dennoch war gegen Ende seines Lebens Englisch – aus eigener Wahl – zu seiner sprachlichen Heimat geworden.

Auf der einen Seite verteidigten die Muttersprachler ihre Sprache gegen Dichter mit fremdem Akzent, doch auf der anderen Seite erwarten auch die Emigrantengemeinschaften der Dichter Treue gegenüber der Muttersprache. Diese Treue ist ein Klischee der Emigrationsliteratur, denn, wie auf der Hand liegt, sind die in der Heimat verbleibenden Schriftsteller selten versucht, in eine andere Sprache zu wechseln. Die Sprache ist ein Mittel, dank dem Emigranten zu ihrem Land gehören und es in sich tragen; sie ist ihre Geschichte und nationale Bibliothek. Brodsky jedoch lag ein solches Verständnis der Muttersprache fern; nicht Sprachen waren für ihn von Interesse, sondern *die Sprache*. In seinem idiosynkratischen philosophischen System steht *die Zeit* über *dem Raum*, und die Sprache „mit ihren Zäsuren, Pausen, Spondeen usw.“ strukturiert *die Zeit*. Brodsky meint nicht die konkrete, geschichtliche Zeit oder eine konkrete Sprache, sondern *die Sprache* als Maß für *die Zeit*, d.h. für Leben und Tod. Einmal hielt er eine Vorlesung mit dem Titel „Language as Otherland“ [Die Sprache als anderes Land]. [Erwähnt in V. Polukhina: *Brodsky through the Eyes*, S. 339] Bei einer anderen Gelegenheit sagte er in einer Unterhaltung mit Walcott:

Uns beiden gab die Sprache, in der wir schreiben, unsere Realität, sie gab uns unsere Identität – sonst würden wir uns immer noch in den Kategorien von politischen, religiösen oder geographischen Glaubenssystemen definieren. Die Hauptaufgabe des Menschen ist, herauszufinden, wer er ist [...]. Nichts hilft so sehr bei der Selbstidentifikation wie die Sprache. [Raoul Granqvist (Hrsg.): „The Power of Poetry. Joseph Brodsky and Derek Walcott in Discussion“ [Die Macht der Dichtung. Eine Diskussion zwischen Joseph Brodsky und Derek Walcott]. In: *Moderna Språk* [Moderne Sprache] 1, 1995 (Sonderausgabe)]

Ich zitiere diese Worte, um zu unterstreichen, welche wichtige Entscheidung die Bestimmung seiner eigenen Sprache, der Sprache, in der er schrieb, für Brodsky war. Er und Walcott schrieben in einer Sprache, für die sie sich bis zu einem gewissen Grad selbst entschieden hatten. Für beide Dichter stand die poetische Sprache über den nationalen Sprachen, in denen sie sich ausdrückte. Walcott formulierte es so:

Shakespeare war ein solcher Visionär: Er wusste, dass die Sprache der Dichtung eindeutig nicht in der Geographie, nicht in der Rasse, nicht in historischen oder ironischen Situationen verwurzelt ist. [Ebd.]

Das ist das Echo und die Erweiterung dessen, was Brodsky über Sprache und Identität gesagt hatte. Die dichterische Sprache ist hier gleichbedeutend mit der Identität des Dichters und nicht mit seiner nationalen Sprache. Deshalb wollte der Dichter immer mit seiner eigenen Stimme sprechen, sei es als Iossif Brodskij oder als Joseph Brodsky.

Der Legende nach soll Ovid im letzten Teil seines Lebens Lyrik in der Sprache seines Exils an der Schwarzmeerküste geschrieben haben. Brodsky wäre dann ein Erbe dieser Tradition, auch wenn sein Exil natürlich nicht so dramatisch wie das des römischen Dichters war. Von Miłosz wiederum könnte gesagt werden, dass er die Tradition Dantes weitergeführt habe, der bis ans Ende seiner Tage in seinem eigenen „Dialekt“ schrieb.

Czesław Miłosz, der zu Anfang der 1950er Jahre – auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges – emigrierte, fürchtete am meisten das Versiegen seiner kreativen Fähigkeiten; dies war ein Trauma, auf das er in seinen

Essays und Interviews häufig zurückkam. [Siehe Elżbieta Kiślak: „Wygnanie i dziedzictwo“ [Vertreibung und Erbe]. In: dies.: *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności* [Jakobs Kampf mit dem Engel. Czesław Miłosz und die Romantik]. Warschau 2000, S. 157–190] Der Artikel „Nie“ [Nein], den er 1951 schrieb, um seinen Bruch mit dem kommunistischen Polen publik zu machen, begann mit dem Satz:

Das, worüber ich jetzt sprechen werde, könnte ‚Die Geschichte eines Selbstmordes‘ genannt werden.

Am Ende des Textes erklärte Miłosz:

Selbstmord, das Ende einer literarischen Karriere (denn was sonst ist der Verlust des Heimatlandes für einen Dichter?). [Cz. Miłosz: „Nie“ [Nein]. In: *Kultura*, Mai 1951, S. 3–13]

Wie er z.B. in seinem Gespräch mit Renata Gorczyńska erwähnt, war er zu der Zeit überzeugt davon, dass ein Schriftsteller, um schreiben zu können, in seinem Land bleiben müsse. [R. Gorczyńska [E. Czarnecka]: *Podróżny Świata*, S. 76] Fünfundvierzig Jahre später fragte er sich immer noch, wie er es geschafft hatte, „unter Ausländern“ ein polnischer Dichter zu bleiben. [Cz. Miłosz: *Życie na wyspach*, S. 124] Das war eines der Wunder in seinem Leben, auch wenn die Emigration eine Quelle von Leid und Bedrohung blieb. In seiner Nobelpreisrede sagte er:

Der Schutzpatron aller Dichter im Exil ist immer Dante. Aber wie die Zahl der Florenze inzwischen angestiegen ist! [J. Glad (Hrsg.): *Conversations in Exile*, S. 110]

Und wenn er nach 1990 auch keine solch dramatischen Formulierungen mehr verwendete, so kehrte er doch immer wieder zur Frage nach der Identität eines Menschen außerhalb seines Landes zurück. Welcher Nationalität, fragte er sich, war sein Freund Konstanty Jeleński, sprach dieser doch „fließend Englisch, Französisch, Italienisch und hatte sich von den polnischen Emigrantenkreisen entfernt“. [Cz. Miłosz: *Spizarnia literacka* [Die literarische Speisekammer]. Krakau 2004, S. 83] Drei Jahre, nachdem er Brodsky so überzeugend versichert hatte, dass die Angst des Dichters vor der Emigration Aberglaube sei, fasste er das Schicksal eines emigrierten Dichters in folgende Worte:

Er war sich seiner Aufgabe bewusst und die Menschen warteten auf sein Wort, doch es war ihm verboten, zu sprechen. Wo er jetzt lebt, darf er sprechen, aber es hört ihm niemand zu – und, was noch schlimmer ist, er hat vergessen, was er sagen wollte. [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am*, S. 13]

Dies ist eine der Varianten eines wiederkehrenden, häufig von ihm geäußerten Gedankens. Der Prototyp dieses Gedankens ist ohne Zweifel in einer der wichtigsten Quellen für Miłoszs Schaffen zu finden, dem Werk Adam Mickiewiczs. In *Die Ahnenfeier* wird die Emigration wie folgt beschrieben:

*Ich bin Sänger – niemand hört auf meine Lieder,
Nichts versteht man, leerer Klang aus meinem Mund gesprochen* [A. Mickiewicz: *Die Ahnenfeier*, S. 203–205]

Bei Miłosz kehrt somit das Motiv des einsamen Dichters im Exil immer wieder zurück, denn „Liebe und Achtung im Heimatort sind die einzige erstrebenswerte Art der Liebe und Achtung“. Doch auch ohne Exil fühlte Miłosz sich wie ein gebrandmarkter Einzelgänger, eine Art *poète maudit*, und das ist nur natürlich: In der polnischen Kultur pflegt ein Dichter nicht gesund, gesellig und arbeitsam zu sein. Dennoch verfällt Miłosz nie ins Klischeehafte, sondern führt auch hier eine Dissonanz ein, wie seine *Noty o wygnaniu* / *Notes on Exile* [Cz. Miłosz: *Noty o wygnaniu* / *Notes on Exile*. Łomża 2006] beweisen. Diese „Anmerkungen“ sind keine Klage über oder Fügung in ein grausames Schicksal. Miłosz hatte verstanden, was ein Dichter tun muss, um dichten zu können, um die „untrennbar mit der ersten Etappe des Exils verbundene Verzweiflung“ zu überwinden, und er schreibt in einer Weise darüber, die an seinen ersten Brief an Brodsky erinnert. Diese Verzweiflung resultiere „eher aus den eigenen Schwächen als den äußeren Umständen“ (vielleicht hatte

Brodsky doch recht mit seiner Einschätzung, es handele sich bei dem Brief um eine ‚Herausforderung‘), und ein Schriftsteller brauche „neue Augen, neue Gedanken, neue Distanz“. Er müsse den Ort, aus dem er komme, auf den übertragen, über den er schreibe, sodass „beide Zentren und beide sie umgebenden Gebiete wechselseitig aufeinander einwirken oder – das ist die glücklichere Lösung – zu einem zusammenwachsen“. Es sei nicht wahr, dass die Sprache des Dichters im Exil verkümmere:

Es werden neue Aspekte und Tonarten der heimischen Sprache entdeckt, da sie vor dem Hintergrund der in der neuen Umgebung benutzten Sprache deutlicher hervortreten. Somit findet die Sprache, während sie einerseits in bestimmten Bereichen verarmt (Umgangssprache, Dialekt), andererseits Kompensation in anderen Bereichen (Reinheit des Wortschatzes, rhythmische Ausdruckskraft, syntaktisches Gleichgewicht).

Der Dichter könne auch die Sprache ändern, in der er schreibe, „entweder wörtlich, indem er in der Landessprache seines neuen Wohnsitzes schreibt, oder [indem er] seine Muttersprache in einer Weise benutzt, dass das Geschriebene für ein neues Publikum verständlich und annehmbar wird. Dann jedoch hört er auf, ein Verbannter zu sein“. In jedem Fall jedoch „muss er entweder sich selbst zu Unfruchtbarkeit verdammen oder einen vollkommenen Wandel durchlaufen“ [Cz. Miłosz: *To Begin Where I Am*, S. 13]

Zum Ende seines Aufenthaltes in Berkeley war Miłosz kein Verbannter mehr. Der pathetische Ausdruck „Verbannter“ (im Englischen: „*an exile*“) gehörte zur Epoche des Kalten Krieges; nach dem Fall des Eisernen Vorhangs galt er nicht länger für Miłosz und Brodsky und bezog sich wieder auf Ovid, Dante, Mickiewicz – Dichter, die in der Verbannung gestorben waren. Miłosz, der seiner Muttersprache treu blieb, wurde nach und nach von der amerikanischen Dichtergemeinschaft akzeptiert (und war sich dessen auch bewusst, wie sein Gespräch mit Renata Gorczyńska zu Ende der 1970er Jahre zeigte). Trotzdem fügte er hinzu, er habe nie auf Englisch schreiben wollen; dazu fühlte er sich nicht imstande und es reizte ihn auch nicht. [E. Czarnecka, A. Fiut: *Conversations with Czesław Miłosz*; S. 93] Er war somit immer noch der romantischen Theorie der Verbindung von Dichter und heimatlicher Erde verhaftet, auch wenn er deren Begrenzungen aus eigener Kraft überschritt. Den Großteil seines Lebens verbrachte er außerhalb seines Heimatlandes, doch dies beeinträchtigte ihn nicht als Dichter. Jahrzehntelang war er vom alltäglichen Leben der polnischen Sprache abgeschnitten, verlor jedoch nicht den Kontakt zu ihr. Das Wichtigste aber ist, dass die vielen Jahre, die Miłosz eingetaucht in die englische Sprache verlebte – auf Englisch lehrte, schrieb, ins Englische übersetzte – die Stimme seiner Muse nicht dämpften. Das genaue Gegenteil war der Fall: Die beständige Gegenwart des Englischen bereicherte ihn, machte ihn offen für andere Modelle und Traditionen und erlaubte ihm, inmitten der „Hauptströmung“ der polnischen Lyrik zu schreiben und gleichzeitig schöpferisch in die Domäne einer anderen Sprache vorzudringen. Miłosz besaß ein ungewöhnliches Vermögen, Einflüsse von außen aufzunehmen. Dabei blieb er aber stets dem Eigenen treu und nahm sich gerade so viel, wie er brauchte. Miłosz wurde nicht nur ins Englische übersetzt, sondern übersetzte auch selbst unermüdlich die Werke anderer ins Polnische und Englische. Die Bedeutung von Übersetzungen für das Wesen einer Kultur – jeder Kultur –, lässt sich nicht hoch genug einschätzen: Übersetzungen sind der Ort, an dem die Welt zusammenkommt. Miłosz, könnte man sagen, sprach durch die Übersetzung seine Verehrung aus. Er begann bereits in sehr jungen Jahren zu übersetzen und setzte diese Arbeit fort, so lange er konnte. Seine übersetzerische Leidenschaft nannte er „die Hingabe des Übersetzers“.

Seine eigenen Gedichte allerdings übersetzte er viele Jahre hindurch nicht, da sie ihm unübersetzbar erschienen. Überhaupt hielt Miłosz, wie in seiner Nobelpreisrede deutlich wurde, den gesamten Kern der polnischen Literatur für unübersetzbar – was ihn jedoch nicht von dem Versuch abhielt, dieses Hindernis zu überwinden, fühlte er sich doch stets verantwortlich für „das Landgut der polnischen Dichtkunst“. In den 1960er Jahren begann er, mehr polnische Dichter zu übersetzen, und 1965 gab er seine Anthologie *Postwar Polish Poetry* [Polnische Nachkriegslyrik] heraus. Viele amerikanische Lyriker haben die Begegnung mit diesem Gedichtband als einen der wichtigsten Momente in ihrer dichterischen Entwicklung in Erinnerung.

Der Band leitete, Clare Cavanagh zufolge, „die osteuropäische Invasion in die angloamerikanische Dichtung“ ein. In einem bedeutungsvoll „The Americanization of Czesław Miłosz“ [Die Amerikanisierung Czesław Miłoszs] betitelten Artikel beschrieb sie den Einfluss von Miłoszs Übersetzungen auf die englischsprachige Lyrik, darunter auf Dichter wie Walcott, Heaney und die Amerikaner Robert Hass, Robert Pinsky, Edward Hirsch, Mark Strand, Rosanna Warren, Jonathan Aaron, Carolyn Forché. [C. Cavanagh: „The Americanization of Czesław Miłosz“ [Die Amerikanisierung Czesław Miłoszs]. In: *Literary Imagination: The Review of the Association of Literary Schofars and Critics* [Literarische Imagination. Das Magazin des Literaturwissenschaftler- und -kritikerverbandes] 3, 2004, S. 332–355, Zitat S. 340] Ich zähle hier nur die Dichter auf, die diesen Einfluss bemerkten und mit Dankbarkeit von ihm sprachen. Aber wie viele mehr werden ohne ihr eigenes oder unser Wissen beeinflusst worden sein?

Im Laufe der Zeit fühlte Miłosz sich doch gezwungen, seine eigenen Gedichte zu übersetzen, da er – ähnlich wie Brodsky – mit den Übersetzungen anderer nicht immer einverstanden war. Bald schon trat der Zeitpunkt ein, da ihm nur noch die eigenen Übersetzungen gefielen, auch wenn manche von ihnen nicht ganz perfekt waren. So übersetzte er zum Beispiel seinen Gedichtzyklus „Świat“ [„The World“] selbst. „Schon einige Übersetzer haben sich daran versucht“, schrieb er am 29. Mai 1975 in einem Brief an Bogdan Czaykowski, und „es ist eine schöne Version von Robert Hass und Robert Pinsky veröffentlicht worden [...]. Doch ich habe mich für eine Übersetzung von mir selbst entschieden, die weniger kunstvoll, sondern eher wörtlich ist“. [Cz. Miłosz: *New and Collected Poems*, S. 749] In den englischsprachigen Übersetzungen seiner Gedichte wollte Miłosz „den rhythmischen Ton“ des Originals vernehmen, seinen eigenen Ton. [Dies ist ein Zitat aus Miłoszs Brief an Czaykowski vom 29. Mai 1975, aufgeführt in B. Karwowska: *Miłosz i Brodski. Recepcja krytyczna twórczości w krajach anglojęzycznych*, S. 121. Auch das Zitat vom vorangegangenen Satz stammt aus diesem Buch, S. 125] Es versteht sich, dass dank Miłoszs vollkommener Kontrolle über die Übersetzungen und die Veröffentlichung der englischsprachigen Versionen seiner Gedichte deren Ton, Rhythmus und „Diktion“ bewahrt wurden und sich nicht veränderten, wie es zwangsläufig bei unterschiedlichen Übersetzern der Fall gewesen wäre. Miłoszs Stimme ist auf Englisch gleichermaßen erkennbar wie auf Polnisch.

Wie in Brodskys Fall stieß auch Miłoszs Intervention in die Übersetzung seiner Gedichte auf harsche Kritik. Bekanntermaßen sind Übersetzungen nie perfekt; sie können stets neu überarbeitet werden, sind also niemals vollendet und lassen dadurch das Original immer offen. Brodskys und Miłoszs Übersetzungen schufen neue Originale und griffen auf diese Weise in das traditionelle Verhältnis von Original und Übersetzung (oder Kopie) und von (ausländischem) Autor und Kritiker ein. Üblicherweise ist das Verfassen oder die Übersetzung von Lyrik in eine andere Sprache, ja, selbst die Beurteilung der Qualität einer Übersetzung nur Personen mit muttersprachlichen Kompetenzen gestattet; allen anderen ist höchstens das Schreiben von Prosa erlaubt. Doch wer, wenn nicht der Autor selbst, hätte das Recht, einen Text zu verändern oder – in einer anderen Sprache – neu zu schreiben? So wie Brodsky gibt Miłosz sich nicht in die Hände von Übersetzern, die innerhalb der Stilvariationen der englischsprachigen Lyrik angesiedelte Äquivalente für seine Gedichte finden könnten. Theoretisch stimmte Miłosz der Einschätzung zu, derzufolge einem Nicht-Muttersprachler das Gefühl für Nuancen und die in der Kindheit erworbene sprachliche Tiefe fehle. Dies wird an seiner strengen Zurechtweisung Brodskys erkennbar, als dieser sich weigerte, die Anforderungen der englischsprachigen Lyrik mit ihrer offenen Form und dem abgeschwächten Rhythmus anzuerkennen, und an seiner negativen Reaktion auf dessen Gedichtvortrag nach Art eines Liedes oder Gebets. Miłosz lobte die flüssigen und gekonnten, von bekannten amerikanischen Lyrikern angefertigten Übertragungen von Brodskys Gedichten. In seinem eigenen Fall hingegen stand alles, was er tat, diesen Vorschriften entgegen. Miłosz übersetzte seine Gedichte selbst und ließ sie von einem Muttersprachler gegenlesen, aber „die Beteiligung eines Mitübersetzers“, schrieb er in seinem Brief an Czaykowski, „ist auf einige Korrekturen von Grammatik und Stil *innerhalb* [Betonung im Original] der von mir vorgegebenen rhythmischen Form beschränkt“. [Ebd.] Die Praxis des Lebens in einer Sprache war stärker als die seit

langem bestehenden kulturellen Gebote.

Miłosz konnte, ähnlich wie Brodsky, nicht einmal die „erfolgreichsten“ Übersetzungen akzeptieren, wenn diese nicht seine Stimme, sondern den Stil eines anderen Dichters oder einer anderen Tradition durchklingen ließen. Eine Tradition, mit der er sich voll und ganz identifizieren konnte, gab es aber innerhalb der englischsprachigen Dichtung nicht. Sich der Stimme des Übersetzers oder eines anderen Stils anzuvertrauen ist natürlich gang und gäbe, fällt aber sehr schwer, wenn die Zielsprache dem Autor des übersetzten Werkes gut bekannt ist. Und für beide Dichter war die englische Sprache ihre zweite Heimat. So bereitete ihnen die Akzeptanz anderer als der eigenen Versionen ihrer Gedichte im Laufe der Zeit immer größere Schwierigkeiten. Sie begannen, ihre Gedichte neu zu übersetzen bzw. zu schreiben und führten ihre eigene Art zu sprechen, ihren „Akzent“ in die neue Ausdrucksweise ein. Der Unterschied zwischen ihnen bestand im Ausgangspunkt. Denn auch wenn polnische und russische Dichtung sich gleichermaßen mit eschatologischen Fragen beschäftigen, tendieren die polnischen Dichter hier doch zu einer leisen, zurückhaltenden Stimme. Aus diesem Grunde klingt Miłosz, ohne gegen den Geist seiner eigenen Dichtung zu handeln, im Englischen viel „leichter“ als Brodsky.

In seinen letzten Lebensjahren verließ Miłosz sich mehr und mehr auf die von Robert Hass angefertigten oder korrigierten Übersetzungen. In einem Kommentar, den er 2001 zu seinem „Poetischen Traktat“ verfasste, schrieb Miłosz, Hass' Übersetzung dieses Werkes sei „ungewöhnlich, und in den Augen der Kenner ein übersetzerisches Meisterwerk“. Doch in dem vorangehenden Satz heißt es, er selbst sei es gewesen, der den Text in Gänze in metrische Strophen übersetzt und ihn „in dieser Form Hass anvertraut“ habe. [Cz. Miłosz: *Traktat poetycki z moim komentatem* [Poetischer Traktat mit meinem Kommentar]. Krakau 2001, S. 6 [deutsche Übersetzung des „Traktates“ v. K. Dedecius in: *Gedichte 1933–1981*, S. 81; A.d.Ü.]] Soweit ich weiß, sind Hass' Polnischkenntnisse begrenzt – eine Situation, die Miłoszs Stimme in der Wahl der letzten Form seines Werkes noch stärker hervortreten lassen würde. In jedem Fall jedoch besteht ein großer, vielleicht sogar unermesslicher Unterschied zwischen der Übersetzung eines – selbst des eigenen – Gedichtes und dessen Schöpfung. Die Schöpfung ergibt sich aus einem ersten Impuls heraus, aus der Einflüsterung durch die Muse und dem auf sie reagierenden „Ohr“. Miłosz, der polnische Literatur lehrte, deren Geschichte niederschrieb und, vor allem, die Bibel ins Polnische übersetzte, arbeitete mitten im Herzen der polnischen Sprache. Er glaubte an Mimesis und litt chronisch unter dem Gefühl der Unzulänglichkeit seiner Sprache bei der Erfassung der Wirklichkeit, wie er sie übermitteln wollte. Zur Zeit des Zweiten Weltkrieges übersetzte er, noch in Polen, Eliots *Das wüste Land* und bereitete eine Anthologie englischer und amerikanischer Lyrik vor; wie bereits erwähnt, ließ er dabei die französische Lyrik außer Acht, obwohl er sie immer sehr gemocht hatte. Er war inzwischen zu der Auffassung gelangt, die französische Lyrik konzentriere sich zu stark auf formale Werte und begrenze dadurch ihre inhaltlichen Möglichkeiten. Auf der anderen Seite sprach ihn die angloamerikanische Dichtung wegen „ihrer Deskriptivität“ an; für ihn war – ebenso wie für Brodsky – das Englische eine sehr poetische Sprache. Dazu kam, dass er immer nach „einer geräumigeren Form“ suchte und diese häufig in verschiedenen Modellen der englischsprachigen Lyrik fand. Mit seiner Versstruktur, Thematik und seinem didaktischen Bestreben bezieht sich Miłoszs „Moralischer Traktat“ auf Audens „New Year Letter“ [Neujahrsbrief]; sein „Poetischer Traktat“ – ein Werk, das in der polnischen Literatur seinesgleichen suchte – war von Karl Shapiros „Essay on Rime“ [Essay über den Reim] inspiriert. Die Form des Traktates wählte er, um sich gegen die damals vorherrschende avantgardistische Ablehnung der Form zu widersetzen. Miłosz war sehr stolz auf dieses Werk und schrieb 2001, er führe Brodskys Achtung vor ihm „zum großen Teil darauf zurück, dass er meinen ‚Traktat‘ gelesen hatte, der ihn vom Wert meiner Dichtung überzeugte“. [Ebd.] Während Miłosz diese Inspirationen und Einflüsse vonseiten der englischsprachigen Lyrik gesteht, erklärt er gleichzeitig, beide Traktate geschrieben zu haben, um – hier benutzt er eine von Brodsky entlehnte Wendung – Adam Mickiewiczs „Schatten zu gefallen“. [Cz. Miłosz: *Traktat moralny. Traktat poetycki* [Moralischer Traktat. Poetischer Traktat]. Bearb. v. Aleksander Fiut u. Andrzej Franaszek. Krakau 1996.

Das Zitat stammt aus dem einführenden Gespräch mit Fiut und Franaszek; siehe auch das Kapitel „Listy z Ameryki“ [Briefe aus Amerika] in: E. Kiślak: *Walka Jakuba z Aniołem*, S. 120–156] Brodskys Worte dienen ihm zur Beschreibung des Wesens seines dichterischen Werkes.

Miłoszs antiromantische Haltung äußerte sich bereits, bevor er die englische Sprache beherrschte. In der englischsprachigen Lyrik fand er Möglichkeiten, dieser Distanz, diesem Widerwillen gegen die automatischen literarischen Impulse, von denen die polnische Literatur damals beherrscht wurde, Ausdruck zu verleihen. Er brauchte Modelle für eine diskursive Lyrik, um von der konkretesten Beschreibung bis zu den abstraktesten Reflexionen alles ausdrücken zu können. Brodskys Bedürfnisse waren ähnlich geartet. Natürlich war die Suche nach einer Form keine formale Sache. Der polnische, aufgrund des festen Akzentes syllabische Vers entstand durch Nachahmung des mittelalterlichen Kirchenlateins. Seine häufigste Form war der Elf- oder Dreizehnsilbler mit einer Zäsur nach der fünften oder siebten Silbe. Miłosz verwendete diese und andere traditionelle Formen, meistens ohne Reim. Doch bereits während seines ersten Amerikaaufenthaltes nach dem Krieg ging er zur Strukturierung seiner Gedichte in – wie er es nannte – „Kurzverse“ über, die mit den Bedeutungseinheiten korrespondierten. Als sein Vorbild nannte Miłosz dabei vor allem Walt Whitman; es faszinierte ihn die Aufnahmefähigkeit, Weite und gleichzeitig Würde der Whitmanschen Phrase, die Miłosz deutlich vernahm, war sie doch angelehnt an die Bibelverse. Den Wunsch, „alles zu umfassen, alles in einem Vers festzuhalten“, nannte er seine „Whitmansche Versuchung“. Und diese Versuchung, gepaart mit der Suche nach „einer neuen Formel außerhalb der Muster der traditionellen syllabischen Versifikation“, führte ihn ebenfalls zur Übersetzung der Bibeltexte. [Cz. Miłosz: *Ogród nauk* [Der Garten der Wissenschaften]. Krakau 1998, S. 250] Mit der Zeit wurde der Bibelvers immer häufiger zum Metrum in Miłoszs Gedichten. Wenn er seine Gedichte auf Englisch las, nahm die biblische Tonmelodie sogar einen amerikanischen, „einheimischen“ Klang an. Für die Amerikaner war sein Akzent zwar stark hörbar, sein Tonfall jedoch nicht fremd. Leonard Nathan brachte es auf den Punkt:

Sogar in der Übersetzung ist seine Lyrik ganz einfach strahlend [...] [D]ie langen Verse, die auf Polnisch so rhythmisch sind, klingen im Englischen überhaupt nicht wie eine Übersetzung. [Leonard Nathan: „On przynosi ratunek“ [Er bringt Rettung]. In: *Tygodnik Powszechny*, 9. Juni 1996]

Miłosz betonte, das Exil habe seine Sprache bereinigt, aber nichts an seinem muttersprachlichen Vermögen geändert. Sein Freund, der Krakauer Literaturkritiker Jan Błoński, definierte Miłoszs Sprache als die Sprache der Wilnaer Vorkriegsintelligenz in „gesprochenem“ Stil, mit einer eigenen Sprachmelodie und einem eher altmodischen Wortschatz. [Siehe Jan Błoński: *Miłosz jak świat* [Miłosz wie eine Welt]. Krakau 1998, S. 6] Sie war eindeutig eine Sprache der Provinz. Miłosz schrieb über sie:

Meine treue Sprache [...]

Du warst mir Vaterland, weil es mir fehlte [Cz. Miłosz: „Meine treue Sprache“ (Aus dem Polnischen v. K. Dedecius). In: *Gedichte 1933–1981*, S. 159]

Die Sprache war ihm treu, weil sie im Exil bei ihm blieb, und seine eigene Treue zur Sprache war ein Zeichen für seine Nichtanpassung an den Westen, sein Brandmal und sein Stolz, wie Mickiewiczs Treue zur verlassenen Heimat. [Siehe Marek Zaleski: „Arcywzór biografii poety“ [Das Erzbeispiel einer Dichterbiographie]. In: ders.: *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza* [Anstatt. Über das Werk Czesław Miłoszs]. Krakau 2005, S. 259]

Brodsky wiederum sprach nie davon, seine Sprache zu verteidigen; er bekannte, das Englische habe seine Art, sich der russischen Sprache zu bedienen und zu dichten, beeinflusst. Doch Miłosz lehnte die „ausländischen Moden“ ab, denen sich Brodsky, wie er ihm vorzuwerfen schien, unterordnete. Brodskys poetischer „Dogmatismus“, wie er es nannte, seine Verabsolutierung bestimmter Formen, seine Tendenz zur Überbewertung der Rolle des Dichters und der Sprache gefielen ihm nicht. Aber am wenigsten gefielen ihm

wohl die Gedichte, die Brodsky auf Englisch schrieb – er hielt dies für eine Art „Zwittrigkeit“.

Durch seine Art zu schreiben und seine Loyalität der polnischen Sprache gegenüber bekräftigte Miłosz den grundlegenden Wert der Sprache der Kindheit – eine romantische Verbundenheit mit den Wurzeln, ähnlich wie bei Mickiewicz. Brodsky wiederum verspürte Dankbarkeit wegen des Entgegenkommens und der Gastfreundlichkeit, die ihm in der neuen Sprache zuteilwurden. Miłosz war der Sprache treu, die eine Erinnerung war. Brodsky war auf der Suche nach seiner eigenen Sprache, während er dem treu blieb, was er *die Sprache* nannte.

Ich denke, diese beiden Arten der Treue waren keine Sache der freien Wahl. Hier gilt es, die Familiengeschichten der beiden Dichter noch einmal zu betrachten – Geschichten, die die europäische Vergangenheit formte. Miłosz war besser in der Welt und in seiner Sprache verwurzelt, auch wenn diese Sprache, wie er mehrmals andeutete, seinen Vorfahren lange zuvor durch die Kolonisierung aufgezwungen worden war. Diese Sprache war auch und vor allem deswegen seine eigene, weil sie mit seinem Glauben, dem katholischen Glauben, verknüpft war. Alle Veränderungen in seinem Leben fanden innerhalb dieser Homöostase statt, dieser leicht schmerzhaften, aber oft auch sehr köstlichen Spannung zwischen den beiden Zuständen, „sehr polnisch“ und „doch nicht so sehr polnisch“ zu sein. Seine Vergangenheit, Familie und Geschichte machten Miłosz stärker.

Eine ausschließliche Treue zu Russland konnte hingegen Brodsky nur schwächen. Er war radikal abgeschnitten von der Geschichte seiner Familie, von der Sprache und Kultur seiner Vorfahren. Die Abneigung gegen diese Geschichte ist in der russischen Sprache festgeschrieben, angefangen beim bloßen Wort „Jude“ – *Evrej* – dem Wort, das ihn in seiner eigenen Sprache beschrieb und das er selbst kaum über die Lippen brachte. In der Sprache, die Miłosz benutzte, war keine Feindseligkeit gegenüber seinen Vorfahren enthalten. Brodskys Andersartigkeit war in seiner Muttersprache stets präsent. Redete er in dieser Sprache über sich selbst, war zwangsläufig die Gewalt spürbar, mit der die andere, vorherige Sprache ausgelöscht und ersetzt worden war. Vielleicht erinnerte diese dem Russischen innewohnende Feindseligkeit ihn stets an die „fehlende“ Sprache; vielleicht war das der Grund für seine immerwährende Suche, für den Rückgriff auf andere Sprachen und andere Arten des sprachlichen Seins. Belastet durch die „Einsprachigkeit des Anderen“, um es mit Derridas Worten zu sagen, fühlte er sich gefangen in der Sprache seiner Kindheit, der einzigen, der geliebten, der Sprache, die ihn von der oder den anderen, ersetzten, ungeliebten Sprache(n) fernhielt. Jacques Derrida schrieb über diesen „Mangel“, indem er seine eigene völlige Hingabe an das Französische und die Assimilierung seiner Vorfahren, maghrebinischer Juden, an diese Sprache untersuchte. Er würde liebend gern, sagt er, einen Text mit dem Titel: „Die Einsprachigkeit des Gastes. Die Juden des zwanzigsten Jahrhunderts“ schreiben, in dem es um Assimilation und um „eine gewisse Weise der liebenden und verzweifelten Aneignung der Sprache“ ginge. [Siehe Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen*. Aus dem Französischen v. Michael Wetzell. München 2004, S. 58] Indem er – wenigstens teilweise – zum Englischen überging, wurde Brodsky zu einem „Gast“ der Welt.

Es sind dies demnach zwei unterschiedliche Strategien „sprachlichen Ungehorsams“. Miłosz, der zu Anfang ein traditioneller Verbannter und von seinem Leser getrennt war, wählte die Treue zu seiner Heimatsprache und den Widerstand gegen die Sprache des „Gastgebers“. Er arbeitete zwar auf Englisch, aber seine hauptsächliche Beschäftigung – die Dichtung – erfolgte auf Polnisch. Brodsky nahm nicht die Rolle des Exilierten an: In einer Zeit der Massenmigration und der globalen Verbindungen zu Lande, zu Wasser und in der Luft hatte diese Rolle sich überlebt. Miłosz war noch ein Exiliierter, Brodsky nur ein Immigrant. Und er entschied sich, frohen Mutes und mit dem Akzent des Immigranten die neue Sprache zu erobern. Auf die Frage, wie die Persönlichkeit eines Menschen sich verändern müsse, damit er in einer anderen als der Muttersprache Lyrik schreiben könne, antwortete Brodsky:

Die Persönlichkeit muss sich nicht ändern; es genügt, die Sprache lieben zu lernen, in der man schreibt.

[Wäre ich nach Litauen verbannt worden, würde ich auf Litauisch schreiben“, sagte er weiter. Tomas Yenclova fügte

folgenden Kommentar hinzu: „Das wäre ein großes Glück für die litauische Lyrik gewesen“. Zitat nach: E. Tosza: *Stan serca*, S. 30]

Für ihn war das Dichten, wie das Sprechvermögen, eine von der einzelnen Sprache unabhängige Fähigkeit. Wenn Miłosz, wie Dante, der Schutzpatron der verbannten Dichter sein könnte, sollte Brodsky zum Patron der eingewanderten Dichter ernannt werden – der Dichter, deren Gesichter nicht nur den heimatlichen Florenzen zugewandt sind, sondern die genauso den Baum vor dem eigenen Fenster wahrnehmen. Und die aus ebendiesem Grund Dichtung mit fremdem Akzent schreiben.

Epilog

Kapitel 9

Tod und Freundschaft

Miłosz besaß eine erstaunliche schöpferische Kraft. Er starb nach einem langen und sehr produktiven Leben – seine Schaffensphase umfasste ganze fünfundsiebzig Jahre! Bei seinem Begräbnis am 27. August 2004 in Krakau erklärte Rabbi Sacha Pecaric:

Miłosz war ein Dichter der Fülle, und sein Leben war so überreich, dass er wie die alten Patriarchen satt an Tagen von uns ging.

Brodsky starb zu früh, wurde zu Fall gebracht, während er noch im Aufstieg begriffen war. Nach dem Tod der Dichter wurden Gottesdienste, Wachen, Gedenkabende abgehalten; für Miłosz u.a. in Krakau, New York, Berkeley, Wilna, für Brodsky in New York, Moskau, St. Petersburg und Venedig. Die Zeitungen druckten Nachrufe, Artikel und ausgewählte Gedichte. Ihr Tod setzte eine gewaltige poetische Energie frei – der Tod eines Dichters verlangt dessen Huldigung durch Gedichte, eine Verarbeitung in Worten. Bei dieser Gelegenheit entstanden außergewöhnlich viele Bücher, Artikel, Filme und Arbeiten, und die Trauerarbeit ist noch lange nicht beendet. Es wird gesagt, dass Dichter sich durch ihren Tod in die Hände ihrer Leser geben, und auch dieses Buch ist ein Teil der Gedächtnisarbeit.

Elegische Lyrik ist die Grundmethode, nach der zeitgenössische Dichter das Verrinnen der Zeit, die Vergänglichkeit ihres eigenen Lebens oder des Lebens anderer beschreiben. Sowohl Miłosz als auch Brodsky praktizierten diese Art der Dichtung, deren Offenheit für Autobiographisches sie anzog. Michail Lotman schreibt, in Brodskys Werk sei der Tod beinahe eine Obsession, und listet zahlreiche Gedichte auf, in denen nicht nur Menschen, sondern auch Vögel, Kentauren, Schmetterlinge vercheiden. [Mikhail Lotman: „On ‚The Death of Zhukov‘“. In: L. Loseff, V. Polukhina: *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 33–57] Auf dasselbe macht David Bethea in seinem Buch *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* [Joseph Brodsky und die Kreierung des Exils] aufmerksam. [David Bethea: *Joseph Brodsky and the Creation of Exile* [Joseph Brodsky und die Kreierung des Exils]. Princeton 1994, S. 27, 165–166] Brodsky lebte im Schatten des Todes, mit einem kranken Herzen, das ihn ständig an diesen gemahnte. Im Jahr 1981 schrieb er in einem Essay über ein Zwetajewa-Gedicht zum Tode Rainer Maria Rilkes über diese literarische Gattung. „Jedes Gedicht ‚auf den Tod von‘“, heißt es darin, „dient dem Autor in der Regel nicht nur als Mittel, seine Gefühle über den Verlust zum Ausdruck zu bringen, sondern auch als Anlaß zu Überlegungen allgemeinerer Art über das Phänomen des Todes überhaupt“. Eine „tragische Intonation“ sei fast immer autobiographisch. Indem er diesen Tonfall wähle, beweine der Autor stets auch sich selbst, seinen Verlust, die Vergänglichkeit des eigenen Lebens und „das Einsamkeitsgefühl [...], das einem Literaten ohnedies eigen ist“. Allerdings sei der Tod eines Dichters etwas, „das mehr bedeutet als den Verlust eines Menschen. Es ist vor allem ein Drama der Sprache selbst: ihrer Inadäquatheit gegenüber der existentiellen Erfahrung“. Die Tragödie bestehe nicht darin, dass „ein Leben ohne ihn nicht

denkbar ist, sondern gerade darin, daß ein solches Leben denkbar ist. Und weil es denkbar ist, ist die Haltung sich selbst, dem Lebenden gegenüber unerbittlicher, kompromißloser“. [J. Brodsky: „Fußnote zu einem Gedicht“.

In: *Flucht aus Byzanz*, S. 165–166, 171]

Da Brodsky und Miłosz so viele „Gedichte auf den Tod von Dichtern“ schrieben, überrascht es kaum, dass ebenfalls zahlreiche Elegien zu ihrem eigenen Tod entstanden. In ihren Schriften gedachten sie des Lebens und Todes anderer Dichter, und nun war es an ihnen, verewigt und geehrt zu werden. Miłosz wurde übrigens sogar bereits zu Lebzeiten ausgiebig gefeiert; sein Geburtstag war jedes Mal Anlass für große Festivitäten, vor allem in seinen letzten zehn Lebensjahren in Krakau, einer Stadt, die zu feiern und ihren Dichtern Ehre zu erweisen weiß. Adam Zagajewski, der ebenfalls aus dem Exil nach Krakau zurückgekehrt ist, schrieb in einem Artikel zu Miłoszs neunzigstem Geburtstag, dieser sei „ein Dichter von großer Intelligenz und großer Ekstase; seine Dichtung käme weder ohne das eine noch das andere aus. [...] Denn Miłosz gehört – ähnlich wie Kavafis und Auden – zur Familie der Dichter, von deren Werk nicht der Duft von Rosen, sondern von Geistesschärfe aufsteigt“. [A. Zagajewski: „Miłosz: rozum i róże“ [Miłosz: Ratio und Rosen]. In: *Gazeta Wyborcza*, 29. Juni 2001] Ein anderes Mitglied dieser Dichterfamilie, Seamus Heaney, würdigte Miłoszs fünfundachtzigsten Geburtstag mit dem Gedicht „The Master“ [Der Meister], welches das Schreiben mit dem Erklimmen eines Turmes vergleicht: Miłoszs Schaffen habe die poetische Schwelle für die anderen Dichter sehr hoch angesetzt. Ein weiteres Gedicht – eine Bearbeitung von Sophokles, die Heaney Miłosz nach dessen Tod widmete – spiegelte Miłoszs Rolle für jüngere Poeten wider, die sich von „seiner Anleitung“ beruhigen und „seiner Anwesenheit und Stimme“ führen ließen. [S. Heaney: „What Passed at Colonus“ [Was auf Kolonos verging]. In: *The New York Review of Books*, 7. Oktober 2004] Und in einem langen Nachruf für den polnischen Dichter mit dem Titel „The Door Stands Open“ [Die Tür steht offen] erklärte Heaney, früher sei Miłosz für ihn „zugleich Orpheus und Teiresias“, also Dichter und Prophet gewesen, nun hingegen sehe er in ihm den würdigen alten, blinden König Ödipus, der sich bereitmache, zu sterben. Ödipus „kehrte zurück an den Ort, an dem er – wie er wusste – sein Leben beenden würde. Kolonos war nicht seine Heimat, aber genau dort fand Ödipus den Weg zu sich selbst, ins Diesseits und ins Jenseits. Dasselbe kann von Miłosz gesagt werden“.

[S. Heaney: „The Door Stands Open“ [Die Tür steht offen]. In: *New Republic* [Neue Republik], 13. September 2004]

Doch nicht nur Rückkehr, Blindheit und Bereitschaft zum Tod ließen Heaney Miłosz mit Ödipus vergleichen: Als er den älteren Dichter in Krakau besuchte, waren zwei junge Frauen um diesen herum – seine Schwiegertochter und die Büste seiner bereits verstorbenen Ehefrau Carol –, die Heaney an Ödipus' Töchter erinnerten, wie sie den alten König in Kolonos umsorgten. Der Meister, der selbst entschied, wie und wo er sterben wollte: So ordnete Heaney Miłosz innerhalb der literarischen Tradition ein und vollführte damit eine klassische Geste des Gedenkens, verlieh dem Tod des Dichters hoheitsvolle Würde.

Heaney reiste zu Miłoszs Begräbnis nach Krakau und nahm an der nachfolgenden feierlichen Lyriklesung teil. In dem *New Republic*-Artikel, aus dem das obige Zitat stammt, brachte er auch das Einzigartige an Miłoszs Dichtung auf den Punkt: Sie sei „die Rede des ganzen Menschen“. Bei der Erwähnung von Miłoszs zahlreichen Freunden blieb unklar, ob er sich selbst auch dazuzählte; der Tonfall des Artikels ist distanziert und respektvoll. In einem anderen Ton gedachte Heaney dagegen Joseph Brodsky, den er auch in dem Artikel über Miłosz erwähnte. Tatsächlich wurde Brodsky regelmäßig in den Nachrufen auf Miłosz bedacht – eine offensichtliche Reaktion auf dessen stetige Wiederholung der Formulierung „mein Freund“. Heaney war ein dichterischer „Zeitgenosse“ Brodskys; ihre Freundschaft war der Zusammenschluss zweier Gleichrangiger, zweier Brüder. Das im vorigen Kapitel erwähnte Gedicht „Audenesque“ spricht Brodsky mit Vornamen an, kritisiert ihn (wenn auch unter Tränen) und beugt sich voll Kummer und Liebe seinen poetischen Obsessionen – besonders derjenigen, die David Bethea „Audenticity“ nennt: Brodskys Bewunderung für das Werk des englischen Dichters. Während des Gedenkgottesdienstes für Joseph Brodsky in der New Yorker Cathedral of St. John the Divine trug Heaney „Reveille“ vor, das wohl am stärksten von Auden beeinflusste Gedicht des betrauten russischen Poeten. Und in einem langen, in *The New York*

Times Book Review veröffentlichten Artikel zu Brodskys Gedenken erklärte Heaney (wobei er aus Brodskys Elegien über Auden und Stephen Spender zitiert): „In der Vergangenheit von ihm sprechen zu müssen fühlt sich an wie ein Affront gegen die Grammatik selbst“ [S. Heaney: „The Singer of Tales: On Joseph Brodsky“ [Der Geschichtensänger. Über Joseph Brodsky]. In: *The New York Times Book Review*, 3. März 1996] – keine klassischen Vergleiche für Brodsky, kein Orpheus oder Sokrates, sondern schlicht die Klage um einen verlorenen Freund. Heaney betrachtete Brodsky als eine „überprüfende Präsenz“, während Miłosz für ihn eine Art Vorbild oder erstrebenswertes Ziel darstellte. Beide befreundeten Dichter waren für Heaney Genies – Miłosz ein König, Brodsky eher ein Reisegefährte in der Welt der Dichtung.

Dieser Unterschied ist von Bedeutung, treten doch in den Gedenkschriften für beide Dichter die Worte „Freund“ und „Freundschaft“ mit bemerkenswerter Beharrlichkeit und Häufigkeit auf. Manchmal scheint es gar, als seien ihre dankbaren Leser ganz einfach die Freunde der Dichter. Besonders gern verwenden diese Bezeichnung Prosaisten, Kritiker und Lyriker – so, als bedeute „Freund“ ganz einfach „Kollege“ oder „Mitglied der schreibenden Zunft“. Die den beiden Dichtern gewidmeten Elegien erweisen ihnen Ehrerbietung, bilden jedoch auch eine Art Ahnentafel der Schreibenden. Es ist dies eine beiderseitige Prozedur: Ein geschriebenes Werk schafft sich seine Vorgänger, und dieser Schaffensprozess muss, damit die Literatur weiter bestehen kann, ständig wiederholt werden. Die Zirkularität literarischer Zeugenschaft hat Jorge Luis Borges – selbst ein exzellenter Dichter – in seinen Erzählungen beschrieben. Als Beispiel für eine solche Prozedur kann die von W.S. Merwin zusammengestellte Anthologie *Lament for the Makers: A Memorial Anthology* [Klagelied für die Schöpfer: Eine Gedächtnisanthologie] dienen, welche Gedichte von dreiundzwanzig Dichtern umfasst, die Merwins Werk beeinflussten; als seine Vorgänger wählte er u.a. Eliot, Auden und James Merrill. Jeder Todesfall verändert die Hierarchie, den Platz, den ein Dichter in der Reihe einnimmt. Ein verstorbener Dichter wechselt in eine andere Kategorie, wird vom Mitstreiter zum Patron. Aber das Gedenken ist gleichzeitig auch die Überwindung des Todes und der Einsamkeit; die Familie der Dichter lebt weiter, solange sie ihrer Ahnen gedenkt.

Über den Tod ihres Freundes Joseph Brodsky schrieben dessen russische Zeitgenossen Lew Losew, Jewgeni Rejn, Anatoli Najman, Jakow Gordin, Ludmilla Shtern und Natalja Gorbanewskaja, die Mitglieder der weltweiten Dichterbruderschaft Mark Strand, Derek Walcott und Seamus Heaney sowie Susan Sontag und Czesław Miłosz. Eine ehemalige Studentin Brodskys, Malgosia Krasowska, versandte anlässlich seines vierten Todestages eine E-Mail: „Ein großer Meister, Dichter, Leser, Schriftsteller, Freund. Er sagte häufig, um das Andenken eines Dichters zu ehren, solle man ebenfalls ein Gedicht schreiben oder lesen“, und empfahl, an diesem Tag Brodskys Werke zu lesen. Dieselbe Botschaft enthielt das Gedicht „A Death in Winter“ [Ein Tod im Winter) aus der Feder Anthony Hechts, eines Freundes und Übersetzers von Brodsky: „Er weilt nun in der Obhut eines jeden von uns. / Leser, verweile bei seinen Gedichten“, [Im engl. Original: He now dwells in the care of each of us. / Reader, dwell with his poems; A.d.Ü.] das *The New Yorker* Ende 1996 neben einigen anderen Werken in einer Minianthologie zum Gedenken an Brodsky veröffentlichte. Auch in zahlreichen weiteren Zeitschriften erschienen Gedichte.

Brodskys Hingabe an die Sache der Dichtung, sein Einsatz für das Werk der Dichter, sein Ansehen in der Gesellschaft waren nur einige der Gründe, weswegen man um ihn trauerte und sein Andenken feierte. In den ihm gewidmeten Elegien wird vorrangig seiner Stimme, der Intensität der Gespräche mit ihm gedacht. Die dichterische Stimme enthält das Wesen seiner Arbeit, seine „spirituelle Frequenz“ oder Wellenlänge, um es mit Zagajewskis Worten zu sagen. Sie ist es, die bleibt, wenn die physische Existenz endet. „Die wirklichen Biographien der Dichter“, schrieb Brodsky in einem Text über Walcott, „gleichen denen der Vögel, sie sind fast identisch – in ihren Klängen sind ihre wirklichen Daten“. [J. Brodsky: „Das Klingen der Gezeiten“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 134] In den Texten und Gedichten anlässlich seines Todes beklagten Brodskys Freunde einerseits den Verlust seiner dichterischen Stimme – dass keine neuen Gedichte mehr entstehen würden –, und andererseits, dass seine physische Stimme verstummt war. Losew und auch Heaney erwähnten beides in

ihren Erinnerungsschriften. Carol Rumens „zitierte“ in ihrem Gedicht „The Seagull“ [Die Möwe] sogar einen (ich nehme an, selbst erdachten) Satz mit Brodskys russischer Aussprache. Und ein anderer Lyriker, Glyn Maxwell, schrieb in einem Gedicht namens „Under These Lights“ [Unter diesen Lichtern] über Brodskys Stimme, die nun aus der Vergangenheit herüberklinge. Mark Strand wiederum versuchte in „Et Cetera, Et Cetera“ die Energie und Eile einzufangen, mit denen Brodsky sich in Gespräche zu stürzen pflegte – mit Worten, die nie mit dem Tempo seiner Gedanken mithalten konnten. [Die Gedichte von Hecht, Strand, Rumens und Maxwell erschienen am 4. November 1996 in *The New Yorker*.]

Doch nicht nur seine amerikanischen und russischen Freunde schrieben über Brodsky. Viele von Tomas Venclovas Gedichten aus dem Jahr 1996 befassten sich mit Brodskys Tod und führten damit einen bereits 1972 begonnenen poetischen Dialog fort. Besonders von seinem Tod betroffen schienen die polnischen Dichter zu sein. Zunächst trafen viele Erklärungen von dieser Seite ein: Miłosz bekundete, Brodskys Dichterkollegen hätten sich sicher gefühlt, solange er am Leben gewesen sei, und Wisława Szymborska wiederholte, Brodsky sei der einzige gewesen, der das Wort „Dichter“ ohne Scheu, „mit einer geradezu herausfordernden Leichtigkeit“ habe aussprechen können. [Miłoszs Erklärung stammt aus der *Gazeta Wyborcza*, 30. Januar 1996; Szymborskas Äußerung: ebd., 9. September 1996] Viele bekannte Lyriker, darunter Ryszard Krynicki, Julia Hartwig, Anna Frajlich und Adam Zagajewski, schrieben Gedichte für ihn. In dem Gedicht „Poranek w Vicenzy“ [Ein Morgen in Vicenza] hielt Zagajewski den Augenblick fest, in dem er vom Tod zweier Freunde – Brodskys und des polnischen Filmemachers Krzysztof Kieślowski – erfuhr. Über den russischen Freund schrieb er:

du lebstest zweimal so intensiv wie andere, auf zwei Kontinenten

in zwei Sprachen, in Wirklichkeit und Phantasie [A. Zagajewski: „Poranek w Vicenzy“ [Ein Morgen in Vicenza]. In: ders.: *Pragnienie* [Verlangen]. Krakau 2000, S. 34]

Besonderer Platz soll hier den Gedichten eingeräumt werden, die Derek Walcott dem russischen Dichter widmete. Er gedachte des Freundes in einem wunderschönen Gedicht namens „A Blessing Rain“ [Ein segensreicher Regen], vor allem aber in seinen „Italian Eclogues“ [Die italienischen Eklogen]. Diese sechsteiligen „Eclogues“ waren eine Antwort auf Brodskys italienische Gedichte – Walcott verwendete die klassische literarische Form der Ekloge mit ihrer pastoralen Aura und ihrem Dialogismus hier in ähnlicher Weise. Die Eklogen waren eine Unterhaltung mit Brodsky – oder doch wenigstens eine lange Apostrophe. Bei der beschriebenen Italienreise folgte Walcott Brodsky und entdeckte in ihm Ähnlichkeiten zu Ovid, streifte Montale und Quasimodo und natürlich Auden. Er erwies Brodsky damit denselben Dienst wie Heaney Miłosz: siedelte ihn innerhalb der klassischen Landschaft und Tradition an. Auf Brodskys Spuren in Venedig wandelnd schrieb Walcott:

Dort hinter der Fähre biegt dein Schatten um die Ecke

eines Buches, steht am Ende der Perspektive und wartet auf mich

Brodsky verkörperte für Walcott die poetische Tradition an sich. [D. Walcott: „The Italian Eclogues“ [Die italienischen Eklogen]. In: *The New York Review of Books*, 8. August 1996]

Miłosz wurde kaum von gleichaltrigen Personen verabschiedet, da diese zum Zeitpunkt seines Todes bereits fast alle verstorben waren. Dennoch war die Zahl der um ihn Trauernden sehr groß. Die meisten Trauerworte stammten natürlich von seinen polnischen Landsleuten. Auch hierbei kam am häufigsten das Gefühl zum Ausdruck, einen Freund verloren zu haben. Manchmal erschien das Wort „Freund“ dabei in den überraschendsten Kontexten: So bezeichneten ihn in Polen Verlage und Herausgeber, Zeitungen und Botschaften als einen solchen, und die „Gesellschaft zum Schutz des Bialowiezer Urwaldes“ nannte ihn einen „Freund“ dieses Waldgebietes. In den letzten Jahren seines Lebens unterzeichnete er viele Appelle und

Protestbriefe, nahm an öffentlichen Debatten teil und war um viele Dinge besorgt. Bei seinen Mitarbeitern und Bekannten weckte er große Dankbarkeit. Auch Brodsky wurde in seinen letzten Jahren milder, jedoch nicht in dem Maße wie Miłosz, der eine große Herzlichkeit und Geduld entwickelte. Mit ihm zusammenzuarbeiten war ein Vergnügen; er arbeitete rasch, ohne Pedanterie und zielgerichtet. Bei Miłoszs Begräbnis sprach Adam Michnik von dessen Magnetismus und Größe, die nicht mit der Freundlichkeit und Bescheidenheit in seinen Freundschaftsbeziehungen kollidierten. „Ich sage einem Freund Lebewohl, der seine Freunde freudig empfing und gern mit ihnen sein gewaltiges gargantueskes Lachen lachte“ schrieb Zagajewski. [J. Gromek (Hrsg.): *Czesław Miłosz . In Memoriam*. Krakau 2004, S. 45. Das Buch ist eine Anthologie mit Nachrufen auf Miłosz; falls nicht anders ausgewiesen, stammen alle weiter unten zitierten Textstellen daraus.] Miłoszs tiefes und wahrhaft einzigartiges Lachen wirkte auf seine Gesprächspartner wie ein Lebenselixier. Dieses Lachen, das betrauert wurde wie Brodskys Stimme und die intensiven Gespräche mit ihm, ist schwer zu beschreiben: Tief dröhnend und plötzlich herausbrechend umfasste es eine große Skala an Lauten und wirkte überaus ansteckend. Als Miłosz nach und nach sein Gehör verlor, setzte sein Lachen an einer anderen Stelle auf der Skala ein und war nicht mehr so wohltönend. Doch seine stärkste Seite war die Ansteckungskraft: Es schloss die Menschen in seiner Reichweite aufs Herzlichste mit ein. In diesem Lachen lag nichts Ironisches, Sardonisches oder Bitteres; es drückte vielmehr auf eine ursprüngliche Weise Appetit und Lebenskraft aus – Miłoszs Einstellung zum Leben, das er bejahte und genoss, wenn er es auch etwas lächerlich oder komisch fand. Es war ein gesundes, positives und weises Lachen. Tomas Venclova schrieb in seinen Erinnerungen an Miłosz:

Ich bin glücklich und stolz, ein Mitbürger und Zeitgenosse Czesław Miłoszs gewesen zu sein.

Mit der „Mitbürgerschaft“ muss ihrer beider amerikanischer Pass gemeint gewesen sein; Venclovas Zeugnis wurde in einem Band veröffentlicht, in dem andere amerikanische Bürger – Edward Hirsch, Leonard Nathan, Robert Pinsky – erklärten, Miłosz sei für sie ein amerikanischer Dichter und ein Dichter der Welt gewesen. Diese Behauptung war nicht die Verneinung seines Polentums, sondern die Anerkennung des Stellenwertes und Einflusses seiner Dichtung. Miłosz wirkte auf sie nicht wie eine übersetzte, adaptierte, exotische Stimme, sondern war einer von ihnen. In einem Gedicht für ihn erinnerte sich Jane Hirshfeld an ihr gemeinsames Interesse für den Zen-Buddhismus; Leon Wieseltier nannte ihn einen Freund und „unentbehrlichen Mann“ [Leon Wieseltier: „Czesław Miłosz , 1911–2004“. In: *The New York Times Book Review*, 12. Dezember 2004]

Freundschaft ist der rote Faden, der die Erinnerungen an die beiden Dichter verbindet. Doch wie kam es zu dieser großen Zahl von Freunden? Manche der Gedenkschriften stammten von Menschen, die den Dichtern sehr nahestanden; dennoch ist die Freundschaft, um es mit Aristoteles zu sagen, eine seltene Verbindung: Der Mensch kann nur wenige wahre Freunde haben. In ihrer höchsten Form ist die Freundschaft eine Art von Liebe und sogar der Verbindung mit Gott: Miłoszs Apokatastasis ist die Überwindung der Einsamkeit, in die der Tod den Menschen versetzt; sie ist eine Rückkehr nicht so sehr zur Körperlichkeit wie zur „Freundschaft mit Gott“. Selbst die einfachste Trauerbekundung ist ein Ritus der Freundschaft, die Rückholung der Verstorbenen, denn der Tod setzt der Freundschaft kein Ende, sondern verwandelt sie in Wache und Erinnerung. In seinem Traktat über die Freundschaft schrieb Cicero, diese erlaube eine Fortführung des Lebens nach jemandes Tod, garantiere dessen posthume Existenz, solange seine Freunde noch am Leben seien. „*Mortui vivunt*“ – „die Toten leben“, schrieb er, da Trauer und Achtung ihrer Freunde weitergingen. [Cicero, mehrmals zitiert in Jacques Derrida: *Politiques de l'amitié* [Politik der Freundschaft]. Paris 1994, S. 9–64] Weil Freundschaft eine Aktivität ist, drückt sie sich in aktivem Handeln und aktivem Gedenken aus. Genau das vollführten Miłosz und Brodsky, wenn sie sich über ihre Verstorbenen neigten. Miłosz, Brodsky und alle anderen Dichter, die ihre Toten beklagen, teilen die Auffassung, dass diese Aufgabe sie auszeichne und in einer Art Gemeinschaft verbinde, einer Art brüderlicher Liebe – *philia* –, die nur

Freundschaft genannt werden kann. Dieses Gefühl der brüderlichen Verbundenheit mit anderen Dichtern drückte Miłosz in seinem Gedicht „Sprawozdanie“ [Bericht] aus, in dem er das Schreiben von Lyrik nicht als einsame Beschäftigung, sondern als die – einem ganz bestimmten Dienst gewidmete – Tätigkeit eines „Kumpans auf einer niemals endenden Expedition“ [Cz. Miłosz: „Sprawozdanie“ [Bericht]. In: *Na brzegu rzeki*, S. 7] bezeichnete. Dieser Dienst besteht darin, denjenigen Stimme zu verleihen, die nicht für sich selbst sprechen können, die leiden, die nicht mehr hier sind. In einem Gedicht von 1948, „Do Tadeusza Różewicza, poeta“ [An Tadeusz Różewicz, den Dichter], schrieb Miłosz:

*Glücklich ist das Volk, das einen Dichter hat
und in seinen Mühen nicht schweigend schreiten muss*

Auch Brodsky erwähnte dieses Glück: Polen könne sich glücklich schätzen, über gleich drei herausragende Poeten zu verfügen. Doch weder Miłosz noch Brodsky richteten ihr Werk an ein Volk oder eine andere Gemeinschaft im Ganzen: Ihre Dichtung wandte sich direkt an jeden Einzelnen von uns. Und darin liegt für mich die Erklärung für die Freundschaft, die ihnen ihre Leser entgegenbrachten und -bringen.

Kapitel 10 Rückkehr und Tod

Miłosz und Brodsky verließen diese Welt jeder auf seine Art, und diese Arten hätten unterschiedlicher nicht sein können. Brodsky verschied ganz plötzlich, allein, in der Nacht; Miłosz war schwerkrank, sein Sterben zog sich über eine lange Zeit. Brodsky wurde nach seinem Tod mehrmals umbestattet, bis er schließlich seine letzte Ruhestätte auf einer kleinen Begräbnisinsel mit Blick auf Venedig fand; Miłoszs Begräbnisprozession wurde von den höchsten Kirchenautoritäten durch die in Krakau zusammengekommenen Menschenmengen bis zu einer Ruhestatt für verdienstvolle Polen geführt. Brodsky stahl sich quasi „Hals über Kopf“ davon, während die Krakauer Begräbniszeremonie Miłoszs endgültige Rückkehr bedeutete. Beide Ruhestätten sind allerdings wohl auch nur vorübergehende: Der Friedhof auf San Michele wird über kurz oder lang völlig vom steigenden Wasser überschwemmt sein; die „Krypta der Verdienstvollen“ in Krakau wird sich wahrscheinlich als nicht ausreichend erweisen und Miłoszs sterbliche Überreste in den Wawel verlegt werden, den Ort der Nationaldichter und Könige. Miłoszs Erhöhung stünde dann das sprichwörtliche „Versinken“ Brodskys gegenüber.

Joseph Brodsky starb in der Nacht des 28. Januar 1996 in seinem Brooklyn Appartement; im Mai desselben Jahres hätte er seinen sechsfünfzigsten Geburtstag gefeiert. Nach Abendessen und Unterhaltung mit seiner Frau Maria, seiner Mitarbeiterin Ann Kjellberg und deren Ehemann Eric Zerof war er in sein Arbeitszimmer hinaufgegangen, wo ihn ein Herzinfarkt niederstreckte. Er hätte sich einer dritten Herzoperation unterziehen können, sich jedoch dagegen entschieden, da diese viele Risiken barg. Jeder, der in der damaligen Zeit Kontakt zu ihm hatte, war sich seiner Krankheit bewusst; dennoch war sein Tod eine furchtbare Überraschung. Im Denken seiner Freunde, schrieb Heaney, habe Brodsky wegen seiner Intensität, Beherrschung, seines „unmittelbaren senkrechten Take-offs“ in Gesprächen, „ohne die Möglichkeit der Verlangsamung“, als „eine Art Prinzip der Unverwundlichkeit“ existiert. [S. Heaney: „The Singer of Tales: On Joseph Brodsky“] Wenn er sich schlecht fühlte – und in seinen letzten Jahren fiel ihm sogar das Gehen schwer – nahm er eine Tablette, rauchte intensiver, trank eine Tasse Kaffee und war dabei die ganze Zeit konzentriert bei der jeweiligen Sache. Ihm zuzuhören war eine außerordentliche Erfahrung; er besaß vielleicht die lebhafteste Intelligenz in ganz New York – einer Stadt, der es nicht gerade an intelligenten Menschen mangelt.

Der Schock seines plötzlichen Todes rief einen Ausbruch von Trauer und Bitterkeit hervor. Verärgerte

Gerüchte und Beschuldigungen machten in der russischen Diaspora der USA die Runde: Brodskys Gesundheit sei vernachlässigt worden, schlechte Ärzte oder kritische Rezensionen trügen die Schuld an seinem Tod. In Russland waren die Trauerbekundungen sogar noch lauter, obwohl Brodsky als Jude und Emigrant kaum von allen geliebt wurde. Staat und Vertreter der literarischen Organisationen hatten seine Größe erkannt und Schritte unternommen, ihn zurückzuholen. Eine Gruppe von Schriftstellern suchte bei Jelzin um die Überführung seines Leichnams und ein Staatsbegräbnis an, überzeugt davon – und das war ein Teil der (vollkommen falschen) Gerüchte, die damals umgingen –, er habe sich dies in seinem Testament gewünscht. Jelzin und sein Ministerpräsident Viktor Tschernomyrdin gingen auf diesen Vorschlag ein. Die Zeitung *Iswestija* meldete wenige Tage nach Brodskys Tod, Bürgermeister Anatoli Sobtschak habe Brodskys Witwe auf Anregung Jewgeni Jewtuschenkos in einem Brief die Beerdigung des Dichters in St. Petersburg vorgeschlagen. Die posthume Rückkehr des Dichters galt als ausgemachte Sache. Doch Brodsky hatte keinerlei diesbezügliche Anweisungen hinterlassen. Obgleich er sich seines Gesundheitszustandes vollkommen bewusst war, verlor er nie ein Wort darüber, wo er beigesetzt werden wollte. „Ich weiß nicht mehr, welche Erde meine Leiche bergen wird“, [J. Brodsky: „The Fifth Anniversary“ [Der fünfte Jahrestag]. In: A. Kjellberg: Joseph Brodsky: *Collected Poems in English*, S. 244] schrieb er in „The Fifth Anniversary“ [Der fünfte Jahrestag]. In einem Fernsehinterview meinte er, er wolle in South Hadley, Massachusetts, beerdigt werden, wo er ein Haus besaß; die Umgebung dort erinnerte ihn an Russland. Und in einem Gespräch mit Sven Birkerts sagte er, er würde gern in Venedig sterben. Eines jedoch war sicher: Er hatte stets betont, nicht nach Russland zurück zu wollen.

Brodsky wurde häufig nach seiner Rückkehr gefragt, besonders nach dem Erhalt des Nobelpreises, und er hatte ein Standard-Gegenargument parat: Die Unmöglichkeit der Rückkehr an sich, die Unumkehrbarkeit des Weggangs. In einem Interview sagte er:

Ich bin kein Pendel [...], das vor- und zurückschwingt. [...] Ich denke nicht, dass ich das jemals tun würde. Der Mensch geht immer nur in eine Richtung. Und er geht immer WEG. Weg von einem Ort, weg von einem Gedanken, der ihm gekommen ist, weg von sich selbst. Es ist unmöglich, zweimal in denselben Fluss zu steigen oder zweimal denselben Asphalt zu betreten. Er verändert sich mit jeder neuen Welle von Autos [...]. Im Laufe der Zeit wird man mehr und mehr zum autonomen Körper, zu einer Raumkapsel mit unbekanntem Ziel. Eine Zeitlang wirkt noch die Schwerkraft, aber dann überschreitet man eine bestimmte Grenze und eine andere Gravitationskraft entfaltet ihre Wirkung – von außen. [Interview mit Liubov Arkus, 1988; zitiert in: L. Loseff, V. Polukhina (Hrsg.): *Joseph Brodsky: The Art of a Poem*, S. 210]

Denselben Gedanken drückte er in „Dezember in Florenz“ aus, einem nur vier Jahre nach der Ausreise aus Russland verfassten Gedicht, das mit einem Motto aus Achmatowas Dante-Gedicht eröffnet:

Der warf beim Weggehn keinen Blick zurück [...]

Dieses Motto findet am Anfang des Gedichtes Widerhall: „Türen – Luft einatmend, Dampf ablassend; aber / niemals kehrst du zurück hierher [...]“, und in einer späteren Strophe:

Dampf ablassend, Luft einatmend – es knallen die Türen von Florenz [J. Brodsky: Dezember in Florenz“ (aus dem Russischen v. F.Ph. Ingold). In: ders.: *Römische Elegien und andere Gedichte*. München 1985, S. 111, 117]

Es besteht kein Zweifel, dass mit dieser Stadt Leningrad gemeint war. Am liebsten hätte Brodsky sich für nur einen Moment dorthin versetzt, um die Stadt zu sehen und zu spüren. Jewgeni Rejn sagte nach Brodskys Tod, dieser habe von einem Kurzbesuch für einen Abend inkognito in „Piter“ (St. Petersburg) geträumt. Das trat jedoch nicht ein, weswegen Lew Losew das letzte Kapitel seiner Brodsky-Biographie „The One Who Did Not Return“ [Der, der nicht zurückkehrte] betitelte.

Eine beispielhafte „Rückkehr aus der Emigration“ vollführte dagegen Alexander Solschenizyn, der 1994 sein Exil in Vermont, USA, verließ und mit dem Zug aus dem fernen Osten nach Moskau reiste, wobei er unterwegs einige Male haltmachte und sich nach den Problemen und Sorgen der zu seiner Ehre versammelten Menschenmengen erkundigte. Eine solche Rückkehr hätte – auch in vereinfachter Form – in der Poetik von Brodskys Leben keinen Platz gefunden. Durch die Fragen und – nach dem Ende der Sowjetunion 1990 – zahlreichen Einladungen unter Druck gesetzt, erklärte er, sich keinen Ehrungen und Preisverleihungen aussetzen, keine gefeierte Diva sein zu wollen. Diese Weigerung hing auch mit dem langsamen Wechsel zur englischen Sprache zusammen; wenn er schon ein Imperium gegen ein anderes eingetauscht habe, schien Brodsky sagen zu wollen, so sei die Rolle eines Nationaldichters nichts für ihn. Alle Bestandteile dieser Rolle wies er denn auch bewusst zurück: ironisierte die eigenen Sehnsüchte, beschrieb Kindheit und Jugend in kritischer Weise, entmythisierte seine Dichterfreundschaften und Jugendliebe. Wie bereits beschrieben setzte er sich gegen die Rolle des Regimeopfers oder verfolgten Dichters zur Wehr. Dichtung und Sprache war er ergeben, nicht Volk oder Heimatland, und das schloss eine „Rückkehr des Dichters“ aus. Möglicherweise hielten ihn auch seine angegriffene Gesundheit und die Angst vor Überanstrengung von einer solchen Reise ab – wenn er auch normalerweise nicht dazu neigte, sich zu schonen. Wahrscheinlicher ist daher, dass seine Religionsferne ihn an der Rückkehr hinderte. Brodsky war nicht nur in kultureller, sondern auch in religiöser Hinsicht – Kenntnisse der Bibel eingeschlossen – ein Autodidakt. In einem Gespräch mit David Bethea sagte er, er sei in einem atheistischen Staat aufgewachsen, in dem „das Christentum nicht verfügbar“ [D. Bethea: *Joseph Brodsky and the Creation of Exile*, S. 163] gewesen sei. Die fehlende christliche Perspektive könnte bei ihm eine geringe Empfänglichkeit für die Ideen eines „Anfanges“ und einer „Wiederkehr“ zur Folge gehabt haben. Brodsky las die Bibel zum ersten Mal mit dreiundzwanzig Jahren, was ihn, wie er in einem Gespräch mit Sven Birkerts sagte, „hirtenlos“ zurückgelassen habe.

Ich wüsste nicht wirklich, zu was ich zurückkehren sollte. Ich habe keine Vorstellung vom Paradies [oder] Leben nach dem Tod. [Sven Birkerts: „The Art of Poetry: Conversation with Joseph Brodsky“ [Die Kunst der Dichtung. Gespräch mit Joseph Brodsky]. In: *Paris Review* 83, Frühjahr 1982, S. 111]

Inwiefern sich eine fehlende religiöse Struktur im späteren Leben durch eigenes Studium nachholen lässt, ist ungewiss. In Miłoszs Fall hatte die Rückkehr eindeutig eine religiöse Dimension, Brodsky dagegen rang auf andere Weise mit der Zeit und überwand sie durch *die Sprache*.

Die Zeit stellt das Grundthema in Brodskys Arbeiten dar; sie nahm in seinem hierarchisch strukturierten Geist eine wichtigere Position ein als der Raum. Lediglich der Sprache war die Zeit untergeordnet, genauer: dem Rhythmus der Dichtung. „Im Bewusstsein ihrer Monotonie hält die Zeit die Menschen an, das Gestern vom Morgen zu unterscheiden“, schrieb er in einem Essay über Marc Aurel, doch „was Vergangenheit und Zukunft gemein haben, ist unsere Vorstellungskraft, die sie heraufbeschwört. Und unsere Vorstellungskraft wurzelt in unserer eschatologischen Furcht: dem Schreckgespenst des Gedankens, dass wir ohne Vorgänger und Nachfolger sind“. [J. Brodsky: „Hommage an Marc Aurel“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 249] Im Text über Zwetajewa formulierte er dies noch deutlicher:

Das poetische ‚Paradies‘ beschränkt sich nicht auf die ‚ewige Seligkeit‘ und ihm droht nicht die Überbevölkerung des dogmatischen Paradieses. Im Unterschied zum christlichen Standardparadies, das so etwas wie eine letzte Instanz, eine Sackgasse für die Seele ist, ist der poetische Garten Eden eher eine Gegend, und die Seele des Dichters vollendet sich dort weniger, vielmehr ist sie in ständiger Bewegung begriffen. Die poetische Idee des ewigen Lebens tendiert überhaupt eher zur Kosmogonie als zur Theologie [...]. Dantes Paradies ist jedenfalls bei weitem interessanter als die kirchliche Version. [J. Brodsky: „Fußnote zu einem Gedicht“. In: *Flucht aus Byzanz*, S. 170]

Diese Behauptungen sind nicht wörtlich zu nehmen, war Brodsky doch ein Dichter der philosophischen Ironie, der provokativen Verve. Dennoch drücken diese Passagen seine Gedanken über Leben und Tod aus. Er erwartete keine Begegnung mit Gott oder Auferstehung nach dem Tod. Die Seele eines Dichters verkörpere sich in dessen Werken, somit schlage die Gegenüberstellung von Seele und Körper fehl, wenn es um den Tod eines Dichters gehe. Nicht nur die Biographie des Dichters sei in dessen Werken enthalten, sondern auch die Materialität seiner Seele, denn „[d]er Dichter lebt in der Sprache – dem Element der menschlichen Subjektivität“, fasste Adam Pomorski zusammen. [Adam Pomorski: „Los i wola“ [Schicksal und Wille]. In: P. Fast (Hrsg.): *O Brodskim. Studia – szkice – refleksje*, S. 63] Damit bleibt der Dichter auch nach dem Tod in der Sprache erhalten. Vielleicht interessierte Brodsky sich aus diesem Grund nicht für den Ort seines Begräbnisses: Sein Schatten, wie Walcott schrieb, blieb in den Ecken der Bücher erhalten. Brodskys ewiges Leben liegt in seinen Gedichten; es wird bewacht in der Erinnerung der noch Lebenden und in der Erinnerung der Dichter, die seinem Schatten gefallen wollen, so wie er selbst Audens Schatten gefallen wollte. Aber natürlich waren es nicht nur die russischen Leser und Dichter, deren Erinnerung Brodsky seine Gedichte anvertraute, und dies könnte ein weiterer Grund sein, warum er nicht in seinem Heimatland bestattet werden wollte.

Die eisige Kälte, die New York nach Brodskys Tod umfasst hielt, erinnerte die Trauernden an die Leningrader Winter. Brodskys offener Sarg stand bei einem Bestattungsunternehmen in der Bleecker Street in Lower Manhattan, unweit der Morton Street, in der er viele Jahre gewohnt hatte, bevor er in die Brooklyn Heights zog. Sein Lieblingscafé – das *Caffe Reggio* – befand sich in der Nebenstraße. Vor dem Bestattungsunternehmen warteten die in Pelzmäntel und Kopftücher gehüllten Trauernden in einer langen Schlange, um Abschied von ihm zu nehmen. Es war ein ständiges Kommen und Gehen; einige Besucher saßen auch auf den Bänken im Leichenschauraum. Im Beinecke Archiv ist das Kondolenzbuch aufbewahrt, doch da nicht alle Anwesenden unterzeichneten, liest die Zahl der aufgeführten Namen weit unter der Anzahl der tatsächlichen Trauergäste. Brodsky ruhte in seiner braunen Cordsamtjacke im Sarg, ein kleines Kruzifix in den gefalteten Händen. Viele Russen verabschiedeten ihn mit einem Kuss. Eine New Yorker russischsprachige Zeitung schrieb, auch Czesław Miłosz, der mit seiner Frau aus Kalifornien eingeflogen war, habe mit den Lippen Brodskys Stirn berührt.

Die bittere Kälte hielt bis zum 8. März an, an dem in der Cathedral of St. John the Divine mit einer Messe, Musik und einer Lesung seiner Gedichte die Gedächtnisfeier für Brodsky abgehalten wurde. Die zahlreichen im weitläufigen Kirchengebäude zusammengekommen Menschen erhellten mit dünnen Kerzen das trauervolle Dämmerlicht. Es lasen Jonathan Aaron, Seamus Heaney, Anthony Hecht, Lew Losew, Mark Strand, Jewgeni Rejn, Derek Walcott, Tomas Venclova, Melissa Green und Rosanna Warren. Als Erster sprach Miłosz, der als Einziger ein eigenes Gedicht vortrug, und nicht, wie die anderen, ein Gedicht Brodskys oder eines von dessen verstorbenen Lieblingsdichtern. Zum Schluss war Brodskys Stimme selbst zu hören und erfüllte den Raum über den Köpfen der Trauergäste. Einige der Besucher ließen die Trauerzeremonie, die in vielerlei Hinsicht ein literarisches Großereignis war, im Anschluss schriftlich Revue passieren. Die polnische Vierteljahresschrift *Zeszyty Literackie*, mit der Brodsky zusammengearbeitet hatte, schenkte der winterlichen, an Leningrad erinnernden Atmosphäre dieses Abends besondere Aufmerksamkeit; Miłosz beschrieb die Großartigkeit der Veranstaltung. Daniel Weissbort verließ der Verwunderung Ausdruck, die er und seine jüdischen Freunde angesichts des ausgesprochen christlichen Charakters der Feier empfunden hatten. Für die New Yorker Zeitungen lieferte die Feier – mit drei Nobelpreisträgern – Material sowohl für die Gesellschaftsseite als auch für eine Reminiszenz. Eine kleinere Gruppe von Trauergästen kam eineinhalb Jahre später, am 21. Juni 1997, zu Brodskys endgültiger Beisetzung auf der Insel San Michele in Venedig zusammen. Bei dieser Gelegenheit herrschte natürlich keine solche Kälte wie bei den Feierlichkeiten in New York. Venedig war zwar von Touristen überlaufen, doch auf dem Friedhof von San Michele und in der Kirche, in der die Messe gehalten wurde, war

es kühl und verhältnismäßig leer. Miłosz flog auch dieses Mal zur Feier ein; beim Verlassen des Flugzeuges sagte er zu Robert Faggen:

Ich muss das zu Ende bringen.

Der Friedhof von San Michele ist katholisch, aber einige Bereiche sind für Protestanten und Anhänger des christlich-orthodoxen Glaubens vorgesehen. Igor Strawinsky und Sergej Djagilew sind hier beerdigt. Brodskys Grab befindet sich im protestantischen Bereich des Friedhofes, und die Trauerfeier am Grab selbst wurde von einer Waldenserpastorin gehalten. Zunächst war für Brodsky eine Grabstelle nahe der verzierten Gruft von Ezra Pound und dessen Ehefrau Olga Rudge reserviert, doch dann wurde ein anderer Platz gefunden. Brodsky hatte Pound nicht gemocht und in seinem Essay „Watermark“ [Wasserzeichen] recht bissig über dessen Witwe geschrieben, die er einmal zusammen mit Susan Sontag – die nun auch auf seinem eigenen Begräbnis zu Gast war – in Venedig besucht hatte. Ebenfalls beim Begräbnis anwesend waren Adam Zagajewski und seine Frau Maja sowie Rejn, Najman, Venclova, Aaron und Strand. Nach Amerikanern und Russen stellten die Polen die größte Gruppe der Trauergäste; unter ihnen war auch Zofia Kapuścińska-Ratajczakowa. Nach dem Hinablassen des Sarges begaben sich die Gäste in die Kirche. Es wurde eine katholische Messe abgehalten, obwohl Brodsky nicht einmal getauft war. Auch hier blieb er also – wie zu Lebzeiten – anders als die anderen, fügte sich nur schwer in sein Umfeld ein. Nach der Messe trugen Mark Strand, Adriana Vianello und Lew Losew zahlreiche Gedichte Brodskys vor. Seine Familie war durch seinen Sohn Andrei Basmanow, seine Witwe Maria Sozzani Brodsky und ihre gemeinsame vierjährige Tochter Anna vertreten. Am Abend beim Abschiedsmahl von „Josephs Freunden“, wie der Text auf der Einladung lautete, sprach Miłosz, eingedenk seines höheren Alters, lange mit Andrei Basmanow und stand ihm zur Seite, als dieser seine „Sohnesplicht“ erfüllte. Brodskys schlichtes Grab, damals mit Blumen bedeckt, ist heute zu einer Pilgerstätte geworden, auf der die Besucher ihre Gaben niederlegen. Bei meinem letzten Besuch dort sah ich Fahrkarten für die St. Petersburger Metro, eine Flasche Wodka, einen Becher voller Kugelschreiber, einige handbeschriebene Blätter in Plastikhüllen, russische Bonbons und kleine Steine, die wie auf jüdischen Friedhöfen oberhalb der Inschrift auf den Grabstein gelegt worden waren. Brodskys Leser, die diesen Ort beleben, sind demnach Dichter, Trinker und St. Petersburger...

Miłosz hielt seine Erinnerungen an die Venezianer Beerdigung in einem Gedicht fest, das im Band *Druga przestrzeń* [Der andere Raum] enthalten und, wie alle seine Spätwerke, in seinem eigenen Leben verankert ist. Aus den Zeilen dieses Gedichtes lassen sich die Musik von Vivaldi und Widerklänge von Thomas Mann, Mozart, den Romantikern heraushören:

*Ich denke oft an Venedig, das wiederkehrt wie ein musikalisches Motiv,
Seit meinem ersten Besuch vor dem Krieg,
Als ich am Strand des Lido
Ein deutsches Mädchen wie die Göttin Diana sah,
Bis zum letzten, als wir nach dem Begräbnis von Joseph Brodsky
Ein Festmahl im Palazzo Mocenigo hielten,
Demselben, in dem einst Lord Byron wohnte.*

[...]

*Venedig sticht in See wie ein großes Schiff des Todes,
Das Deck voller Menschen, verwandelt in Geister.
Auf San Michele an den Gräbern von Joseph und Ezra Pound verabschiedete ich mich
Von der Stadt, die bereit war, die Ungeborenen aufzunehmen,
Für die wir nur enigmatische Legende sein werden.* [Cz. Miłosz: *Druga przestrzeń* [Der andere Raum]. Krakau

Venedig ist bekanntermaßen einer der literarischsten Orte der Welt, ein Kunstwerk, eine postmoderne Stadt – nur damit beschäftigt, sich selbst auszudrücken. Brodsky fand sich in seinem ersten Emigrationswinter in Venedig wieder und verbrachte im Anschluss fast alle seine Winterferien dort. Er schrieb viel über die Stadt, darunter auch den vom venezianischen Stadtrat in Auftrag gegebenen, bereits erwähnten langen Essay „Watermark“ von 1989, eine Art ins Gegenteil verkehrten persönlichen Touristenführer, Reise und Bekenntnis zugleich. Brodskys Venedig ist grau, nebelverhangen, winterlich, nördlich wie sein heimatliches Leningrad; es wird immer wieder überflutet und irgendwann ganz im Wasser verschwinden – „eine vorübergehende Stadt“, wie Lotman schreibt. *Aqua alta*, das Hochwasser, das jeden Abend den Markusplatz überschwemmt, gemahnt unaufhörlich an das Verrinnen der Zeit. Außer dem Wasser faszinierte Brodsky Venedigs Grenzcharakter – der Zustand zwischen Natur und Kunst, Existenz und Untergang, Christentum und östlichen Elementen, dem heutigen Dasein ohne besondere Macht und der Erinnerung an die imperiale Vergangenheit. Doch nicht nur Venedig interessierte Brodsky in Italien. Die italienische Kunst und Dichtung, die Städte und Landschaften waren beständiges Motiv in seinen Werken. Er selbst hielt sich in seiner Vorliebe für Italien für einen typischen Vertreter der russischen Tradition. „Alles Bedeutende in der russischen Kunst der vergangenen zwei Jahrhunderte“, schrieb er mit der ihm eigenen Emphase, „zeigt den unverkennbaren Einfluss und verdankt seinen Wert der großen italienischen Kultur, mit der die russischen Maler, Architekten, Musiker und Schriftsteller die beiden Jahrhunderte hindurch in stetigem Kontakt waren. Wie abhängig die russische Kultur von diesen Kontakten war, kann nicht genügend betont werden“. Brodsky bedauerte, dass die siebzig Jahre Sowjetunion die Verbindung zwischen „der Mutter der russischen Ästhetik“ und ihrem Kind gelöst hätten. Deshalb verwandte er in seinen letzten Lebensjahren einige Zeit auf die Gründung der Russischen Akademie in Rom. Die obigen Zitate stammen aus dem Projektplan, den er im Herbst 1995 dem damaligen Bürgermeister von Rom mit der Bitte um Bereitstellung eines der städtischen Gebäude für die Akademie vorlegte. [Nach Brodskys Tod wurde der Antrag in *The New York Review of Books* veröffentlicht; 21. März 1996] Daher ist die Abhängigkeit der beiden Kulturen voneinander hier etwas einseitig dargestellt. Umgekehrt verdankt die italienische Literatur beispielsweise dem – meistens über das Französische übersetzten – russischen Roman des neunzehnten Jahrhunderts sehr viel, was Brodsky auch genau wusste. Sein Tod verlangsamte und verkomplizierte die Gründung der Akademie, aber sie entstand, wenn auch in weniger ambitionierter Form als von Brodsky erhofft; Freunde des Dichters erhalten sie durch Spenden am Leben und versuchen, dessen Vorstellungen in die Tat umzusetzen.

Die Russische Akademie in Rom war für Brodsky ein Teil des Landgutes der russischen Dichtkunst und eine Art, seine vielfach erwähnte Schuld gegenüber der russischen Sprache und Kultur zu begleichen. In seinen letzten Jahren verstärkte er seine Bemühungen um das Landgut der Literatur noch. Doch Italien war für ihn auch ein Ort der imperialen Kultur, und das imperiale Rom gewann in seinem Werk mehr und mehr an Bedeutung. Armlose Statuen, kopflose Marmortorsi, Bruchstücke von Kentauren erinnerten ihn an seine Leningrader Jugend und waren zugleich ein Zeichen für die unveränderliche Gegenwart, vergegenwärtigten die Vergangenheit. Brodskys letzter Gedichtband *So Forth* strebt in zwei Richtungen: einerseits zur englischen, d.h. amerikanischen Sprache hin, andererseits zur römischen Tradition. In den Gedichten „Anti-Shenandoah“, „Blues“, „In Memory of Clifford Brown“ [In Memoriam Clifford Brown] und „To My Daughter“ [An meine Tochter] lässt sich der Klang der amerikanischen Straßen vernehmen; in „Venice: Lido“ [Venedig: Lido], „Porta San Pancrazio“ oder „Via Funari“ scheint der zweite Teil seiner „heimatlichen“ Landschaft auf: Italien und dessen Vergangenheit, das Römische Reich. Dieselbe Faszination für Italien als Imperium ist in Brodskys letzten Essays spürbar; Italien ist das „andere Land“, in dem er gegen Ende des Lebens seinen Platz fand. Italien erschloss ihm sowohl Raum als auch Zeit.

Einer der letzten Essays ist „Brief an Horaz“, und er ist – wie sein Gegenstück „Hommage an Marc Aurel“ – eine quasi indirekte Vorführung der Gelehrtheit, als wolle Brodsky beweisen, dass die Klassik seine Heimat

sei. Seine Herangehensweise jedoch ist ironisch, auf gewisse Weise antiklassisch: Brodsky macht sich über sich selbst lustig, amüsiert sich (nur bis zu einem gewissen Grad) über seine Lektüre der römischen Autoren in russischer Sprache. Tradition ist für ihn, wie diese Texte deutlich zeigen, die Fortführung der Haltung einiger Dichter und nicht der Glaube an die Kraft einer bestimmten Kultur. Der „Brief an Horaz“ ist eine umgekehrte Epistel, die sich an den Dichter Horaz richtet, aber dessen Rivalen Ovid preist. Wie gewöhnlich spricht Brodsky hier mehr über sich und seine eigene *ars poetica* als über das ausgewiesene Thema des Essays. Die Autoironie nimmt diesem Thema – der Literatur – etwas von seiner Ernsthaftigkeit; Brodsky trieb offenbar die Sorge um, der Leser könne seinen Text so verstehen, als stelle er selbst sich als der heutige Ovid dar. Dies weist er entschieden zurück: Ovids Verbannung aus Rom sei nicht vergleichbar mit den Annehmlichkeiten seiner eigenen Emigration; er selbst werde nie etwas Ähnliches wie die *Metamorphosen* zu schreiben imstande sein; anders als Ovid habe er den Zusammenbruch seines eigenen Imperiums miterlebt. Publius Ovidius Naso steht in diesem Text für Brodskys ironisches literarisches Selbstportrait, für die Beschreibung seines literarischen „Genotyps“. Ovid habe ihn nahezu alles gelehrt, gibt Brodsky hiermit bekannt.

Zu Ende seines Lebens ist Brodskys Erzähler – wie in seinen frühen Gedichten „Ex Ponto“ oder „Litauisches Notturmo“ – ein Bewohner des Grenzgebietes, der Provinzen eines Imperiums. Dort suchte Brodsky nach seinen Vorfahren, und dort fand er seinen literarischen Vorgänger, den verbannten Ovid. Brodskys wahres Land, seine wahre Familie war das zeitlose Elysium Ovids. In seiner Nobelpreisrede wies er auf seine Tradition und seine Familie hin, die in einer offenen Zeit lebe, in der immerwährenden Gegenwart – Horaz sei zuletzt von Auden verkörpert worden. Sie seien unsterblich, und das ist es auch, was Brodskys Grabinschrift besagt: „*Letum non omnia finit*“ – „Nicht alles beendet der Tod“.

Als Miłosz von Brodskys Tod erfuhr, war er erschüttert. „Ich habe einen lieben Freund verloren“, sagte er. „Er war außergewöhnlich treu in seiner Freundschaft und ich fühlte mich reich von ihm beschenkt“. [Cz. Miłosz: „Straciłem przyjaciela“ [Ich habe einen Freund verloren]. In: *Gazeta Wyborcza*, 30. Januar 1996] Auch wenn man nicht wisse, ob Brodsky religiös gewesen sei, sei er doch eindeutig ein Mensch des Glaubens gewesen, wiederholte Miłosz oft. [C.L. Haven (Hrsg.): *Czesław Miłosz: Conversations* [Czesław Miłosz. Gespräche]. Jackson 2006, S. 196] Seine eigene und Brodskys Einstellung zur Religion waren jedoch diametral unterschiedlich. Brodsky erklärte, wenn er an Gott glauben würde, so wäre dies der strenge Gott des Alten Testaments; das Christentum war für ihn ein Teil der Kultur. Miłosz war ein katholischer Dichter; sein ganzes Leben lang beschäftigte er sich mit der Religion und seinem eigenen Platz im Katholizismus. Er respektierte die religiösen Dogmen und die Liturgie vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil, sah sich selbst aber auch als eine Art Häretiker. In einem Brief an Renata Gorczyńska schrieb er:

Ich bin der einzige polnische Schriftsteller mit metaphysischem Temperament, und das macht mich vollkommen unpolnisch. [Aus R. Gorczyńskas Dokumenten zu Czesław Miłosz, General Collection of Rare Books and Manuscripts, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University; Brief vom 18. Oktober 1987. In einem anderen, ebenfalls in diesem Archiv enthaltenen Brief vom 5. Februar 1988 schrieb er: „Mein Konflikt mit dem Polentum ist ermüdend wie eine Eitergeschwulst“.]

Und wir erinnern uns an sein Gedicht zum Gedenken an seine Ehefrau Janina, in dem er sich weigert, die Mauer zwischen den Toten und den Lebenden zu akzeptieren – nur einen Schritt davon entfernt, die Doktrin der Apokatastasis anzunehmen. Miłosz selbst wies auf die nahezu heidnisch anmutende Nähe zwischen den Lebenden und den Toten im polnischen Katholizismus hin. Seine Abweichung von der Orthodoxie nennt er Manichäismus und erklärt sie als eine Reaktion auf die Allgegenwart des Leidens und des Bösen. Gleichzeitig jedoch ist das Leiden für ihn ein Teil des göttlichen Planes, des „unverständlichen Geheimnisses der Erlösung“. Nur der Glaube könne unserer Existenz Sinn verleihen. Deshalb unterstützt Miłosz die Kirche, die institutionelle Existenz des Glaubens und seiner Rituale, die das Böse in der Natur des Menschen

beschränken, indem sie sich auf die individuelle Erlösung ausrichten. Und mehr noch: Das Christentum ist für Miłosz nicht nur ethisches, sondern auch ästhetisches Erbe. Und an dieser Stelle trifft sein Denken das Denken Brodskys, der die katholische Tradition als einen Pfeiler seiner Kunst wählt. Für beide Dichter ordnet die christliche Vorstellung die Welt, verleiht ihr eine hierarchische moralische Struktur. Miłosz gibt sie darüber hinaus die Hoffnung, aus dem „Land der Enterbung, dem Land Ulro“ zu entkommen, und die Hoffnung auf Rückkehr in das Land des Davor.

Miłosz starb am 14. August 2004 in Krakau und überlebte Brodsky damit um mehr als acht Jahre. Auch wenn er, wie Brodsky, niemals Präferenzen für den Ort seiner Beisetzung geäußert hatte, ging er doch vollkommen anders als sein russischer Freund mit dem Tod um: Er bereitete sich auf ihn vor und starb, wie er sterben wollte, im Einklang mit Gott und den Riten der katholischen Kirche. Diese Einwilligung, Unterwerfung unter den Willen Gottes verband sich für ihn mit Dankbarkeit. Gegen Ende seines Lebens wurden seine Gedichte Gebeten immer ähnlicher. Sein „Theologischer Traktat“ endet damit, dass er sich selbst in die Obhut der „Schönen Herrin“ begibt – derjenigen, „die den Kindern [...] in Lourdes und Fatima [erschien]“. [Cz. Miłosz: „Theologischer Traktat“, S. 741] Dieser Traktat fasst sein Religionsdenken zusammen; er spricht von Danksagung und der Suche nach der Wahrheit, d.h. nach einem ohne absoluten Bezugspunkt unmöglichen Sinn, von Konflikten mit anderen Gläubigen, die er „eines verdrängten Komplex[es] von Demütigungen und kompensatorische[r] Stammesmythen“ verdächtigt, und von seinem eigenen „Wandern an den Rändern der Häresie“. Weit entfernt von der Gelassenheit des Glaubens sucht Miłosz hier nach einer Sprache, in der es sich ernsthaft über die wirklich wichtigen Dinge sprechen lässt; unter seinen Glaubensbrüdern gebe es eine solche nicht, und die katholischen Dogmen seien „gewappnet gegen den Verstand“. Er ruft seinen großen Vorgänger Adam Mickiewicz an und debattiert mit ihm über Erbsünde und Erlösung. [Ebd., S. 726–727] Bei seiner Suche wandte Miłosz sich an den Papst und fand Trost in der katholischen Orthodoxie. Im Mai 2000, vier Jahre vor seinem Tod, schrieb er die „Ode zum achtzigsten Geburtstag von Johannes Paul II.“, in der es heißt:

*Wir alle, die wir kleingläubig sind, kommen zu Dir,
Damit Du uns mit dem Beispiel Deines Lebens Kraft gibst
Und uns von der Sorge um diesen Tag und um das nächste Jahr
Befreist.*

Er wechselte Briefe mit dem Papst, von denen Johannes Paul II. nach Miłoszs Tod in einem Telegramm Kopien an Kardinal Franciszek Macharski sandte. Die polnische Kirchenhierarchie konnte sich damals nicht entscheiden, auf welche Art und wo der Dichter zu bestatten sei, und die Geste des Papstes sollte diesem Zögern ein Ende setzen.

Das Telegramm an Kardinal Macharski wurde in den Tageszeitungen veröffentlicht, zusammen mit einem Memorandum von Miłoszs Beichtvater, welcher erklärte, der Dichter habe „diese Welt verlassen, nachdem er die heiligen Sakramente erhielt, versöhnt mit Gott und der Kirche“. Er versicherte der Öffentlichkeit, Miłosz habe während seiner letzten Lebensjahre regelmäßig die Kommunion empfangen, und „als sein Gesundheitszustand es ihm nicht mehr erlaubte, zur Kirche zu gehen (zu Lebzeiten seiner Frau sind beide noch stets gemeinsam zur Aegidiikirche in Krakau gegangen), nahm er die Heilige Eucharistie zu Hause entgegen“. Die Erklärung wurde an der Tür zur Krypta des Paulinerklosters ausgehängt, wo Miłoszs Leichnam zur letzten Ruhe gebettet worden war. Diese Erklärungen, Pressemitteilungen und Belege für korrektes religiöses Verhalten hatte der öffentliche Widerstand einer lautstarken Minderheit gegen Miłoszs Staats- und kirchliches Begräbnis notwendig gemacht. Dieselbe Minderheit protestierte später lauthals gegen ein Miłosz-Denkmal in Krakau. Schlussendlich hielt Kardinal Macharski in der bedeutendsten Krakauer Kathedrale eine feierliche Messe für Miłosz, um anschließend den Trauerzug durch die Straßen Krakaus zu führen. Die Begräbnisprozession wurde, wie es schien, von sämtlichen Einwohnern der Stadt begleitet;

darüber hinaus schlossen sich ihr zahlreiche Besucher an, darunter auch die Dichter, die später am Tag bei einer Lesung Miłoszs Gedichte vortragen sollten. Die letzte Reise des Dichters führte somit über drei kirchliche Stationen: die Messe in der Marienkirche, die Bestattung in der Krypta des Paulinerklosters und eine Lyriklesung in der Katharinenkirche. Miłosz kehrte in ein Krakau zurück, das nicht nur die Stadt seiner Freunde, sondern auch die Stadt Kardinal Wojtylas und der katholischen Kirche war.

Somit verliefen Brodskys und Miłoszs Begräbnisse, auch wenn beide in katholischen Kirchen stattfanden, vollkommen unterschiedlich. Brodskys Beisetzung war vom Grundsatz her extraterritorial, beinahe literarisch; Miłoszs Beisetzung stellte eine Rückkehr in den Schoß der katholischen Kirche dar. Brodsky wurde von seinen Freunden zu Grabe getragen, Miłosz von der Nation. Brodsky liegt abseits begraben, weit weg vom Land seiner Geburt, auf einer kleinen, von Wellen umspülten Insel – Miłosz in seiner Heimat, in einer Krypta über der Stadt. Er selbst sagte einmal, in Polen sei das Sacrum der Religion eins mit dem Sacrum der Nation. Sein ganzes Leben lang wehrte er sich gegen diese Verbindung, gegen die „Nationalisierung“ der Religion, um sie am Ende seiner Tage dann doch freiwillig anzunehmen.

Viele „wahre“ Patrioten und Katholiken protestierten vehement gegen Miłoszs Beisetzung in der „Krypta der Verdienstvollen“ – den ersten Schritt auf dem Weg zu einem Nationaldichter. Er musste zuerst auf Herz und Nieren überprüft werden, eine moralische, nationale und religiöse Begutachtung durchlaufen. Die „wahren“ Polen erinnerten die Nation an Miłoszs litauische Herkunft und politisch linksgerichtete Vergangenheit; die Kirchenoberhäupter äußerten Zweifel an seiner nationalen und religiösen Orthodoxie. Miłoszs Gedicht „Volk“ wurde zitiert und als ausgesprochen polenkritisch bewertet; das Gleiche geschah mit seinen der polnischen katholischen-Religiosität gegenüber geäußerten Vorwürfen, die den Mangel an theologischem Interesse, die Funktion als Mittel der nationalen Rechtfertigung, die spezielle Form des Animismus – des Ahnenkultes mit seinen Riten der Ahnenfeier – betrafen. Im Jahr 1999 hatte Miłosz in der Krakauer katholischen Wochenzeitung einen „Brief an Denise [Levertov]“ veröffentlicht, der eine direkte Kritik an den Polen als „praktizierenden Nichtgläubigen“ enthielt. Er fragte sich, schrieb er, ob es Sinn habe, Levertovs katholische Dichtung ins Polnische zu übersetzen, angesichts „einer zur Maskierung nationaler Phobien dienenden Sprache der Evangelien, angesichts eines in ein Zeichen des Hasses verwandelten Kreuzes“. [Cz. Miłosz: „List do Denise“ [Brief an Denise]. In: O podrózach w czasie. S. 152–153] In literarischen Dingen wiederum grollte man ihm als demjenigen, der den Nobelpreis erhalten und Zbigniew Herbert, den die „wahren“ Polen für den „wahren“ polnischen Nationaldichter hielten, entthront hatte. Die Kirchenautoritäten bedauerten das Verhalten ihrer Glaubensbrüder, von denen einige mit Protesten und Skandalen drohten.

Miłosz war auf der Seite der Religion, aber gegen die oberflächliche, ritualisierte Religiosität der polnischen Kirche. Seine kritische Haltung war seines Erachtens die Fortsetzung der für die polnische Vorkriegsintelligenz typischen Haltung, und somit war nicht viel Neues an ihr. Auch hatte es Angriffe wie den auf ihn in der polnischen Geschichte bereits gegeben, beispielsweise im Fall seines Vorbildes Adam Mickiewicz, der das bevorzugte Ziel solcher Anschuldigungen und Proteste gewesen war. Mickiewiczs Zeitgenosse Cyprian Norwid schrieb darüber ein Gedicht mit dem Titel „Coś ty Atenom zrobił Sokratesie“ [Was hast du Athen angetan, Sokrates], indem er (wahrheitsgemäß) prophezeite, Mickiewiczs Grab werde wieder geöffnet und seine Verdienste mit anderen Worten verkündet werden. Heute ruht der ehemals verleumdete Mickiewicz Seite an Seite mit den polnischen Königen im Wawelschloss. Der Gedanke an den Wawel könnte der Grund für Miłoszs Schweigen bezüglich seiner Grabstelle gewesen sein: Er kannte die polnische Geschichte, er kannte seinen Wert, konnte aber natürlich nicht sich selbst für diese Ehrung vorschlagen. Marek Zaleski ein polnischer Literaturkritiker und Autor einiger Bücher über Miłosz, malte diese Möglichkeit in offenen Worten aus:

Miłoszs Bestattung in der Krypta und nicht auf dem Wawel, an Mickiewiczs Seite, ist für mich ein bedauerlicher Irrtum. Wenn er uns keinen diesbezüglichen Vorschlag hinterlassen hat, dann um uns ein Zeichen zu geben, eine Chance, Abschied von einer bestimmten Epoche in der polnischen Kultur zu nehmen.

[...] *Nun ist das Ganze ein kümmerlicher Kompromiss, der beweist, dass wir uns selbst nicht nur in unserer Kleinheit sondern auch in unserer Größe nicht zu erkennen imstande sind.* [Marek Zaleski: „Arcywwór biografii poety“, S. 269]

Diese Worte sind Teil eines Essays, in dem Zaleski überzeugend darstellt, wie Miłosz seine Biographie gestaltete, um sie mit Mickiewicz's Biographie harmonisieren und korrespondieren zu lassen.

Was ist der Mythos des Erzdichters in der Kultur einer Gemeinschaft, und in welchem Grade ist ihm die Macht gegeben, das literarische Verhalten der Mitglieder dieser Gemeinschaft zu formen?

fragt er gleich zu Beginn des Textes. [Ebd., S. 249] In dessen weiterem Verlauf spürt er zahlreiche Momente auf, in denen Miłosz's Biographie der Biographie Mickiewicz's sehr ähnlich ist. So stammten beide Dichter aus der Umgebung von Wilna – eine Tatsache, die bedingte, dass beide große Befürworter der Idee eines multiethnischen Polens waren. Ebenfalls ähnlich sind die Größe und der Umfang ihres Werkes, die Beständigkeit und Intensität ihres Autorkommentares sowie allgemeine biographische Tatsachen: eine glückliche, sorglose Kindheit, das Wunder einer frühen Errettung vor dem Tod, dichterische Jugendfreundschaften, die Verbannung, die Bindung an die Muttersprache, die Auflehnung gegen den Westen, das Interesse an russischen Belangen. Und noch weitere Übereinstimmungen ließen sich hinzufügen, wie z.B. die Krankheit der Ehefrauen beider Dichter.

Auch wenn Miłosz im „Theologischen Traktat“ Mickiewicz's mystische Visionen zitiert, war er doch in Wirklichkeit am Mickiewicz der Aufklärung interessiert – dem rationalen, wirklichkeitsverbundenen, satirischen Mickiewicz, der dem späteren, häretischen, von Towianskis Ideen besessenen Mickiewicz sehr unähnlich war. Die Entscheidung für den frühen, gesunden und produktiven Mickiewicz half Miłosz, sein Schreiben fortzusetzen und die Unbilden der Emigration zu überwinden, die den romantischen Dichterfürsten schließlich zugrunde richteten. Als stehe seine Nachfolge des Nationaldichters bereits fest, durfte Miłosz große Triumphe miterleben; seine Worte zierten Denkmäler. Während der Solidarność-Streiks zitierten die Danziger Werftarbeiter Miłosz auf einem Denkmal, das rasch zu Ehren der gefallenen Kollegen errichtet wurde:

Der du einem einfachen Mann Unrecht getan [...]

[...]

Sei dir nicht zu sicher. Der Dichter erinnert.

Du kannst ihn töten – ein neuer wird geboren.

Festgehalten werden Taten und Worte.

Diese Verwendung seiner Worte beweist, dass Miłosz zur polnischen Nation gehörte, dass sein Werk und sein Leben in der Erinnerung bewahrt und genau studiert wurden. Er wurde somit behandelt wie Mickiewicz: bewundert und geschmäht zugleich. Die Begebenheit zeigt die Herausbildung zweier Lager: Eines, für das Miłosz tatsächlich der neue Nationaldichter war, und eines, das für Zbigniew Herbert stimmte. Die beiden Dichter wiederholten den Konflikt zwischen Adam Mickiewicz und Juliusz Slowacki. In Polen ist kein Platz für mehr als einen Nationaldichter.

Kein polnischer Dichter der Romantik kehrte aus dem Exil zurück, und so sah Miłosz auch die eigene Zukunft. Die außergewöhnliche, beinahe wie ein Wunder anmutende Möglichkeit der Rückkehr war dem Zusammenbruch der Sowjetunion zu verdanken. Krzysztof Czyżewski schrieb in einem wunderschönen Gedicht über diese Rückkehr:

Ich habe den Zurückkehrenden getroffen, der den Verbannten besiegt hat und mit einem Buch der Erinnerung, des Wissens und des Glaubens gekommen ist. Für uns, die ‚neuen Barbaren‘, ein Geschenk vom Wert eines Glieds in der Kette. [Übersetzung aus dem Polnischen v. mir. Polnischer Originaltext: Który

skrrywdzlieś człowieka prostego [...] Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta / Możesz go zabić – narodzi się nowy. / Spisane będą czyny i rozmowy; A.d.Ü.]

Doch bevor Miłosz in Person zurückkommen konnte, kehrte er sozusagen immateriell in seinen Gedichten zurück. In der Erwartung, im Exil zu sterben, hatte er seine Unterlagen in der Beinecke Library an der Yale University hinterlegt. Dort steht geschrieben:

Sein Heim nach dem Tod lag in der Stadt New Haven. [Krzysztof Czyżewski: „Linia powrotu“ [Die Linie der Rückkehr]. In: *Tygodnik Powszechny*, 22. August 2004]

Er lebte um einiges länger und sammelte viele weitere Dokumente an. Seinen einzigen Polenbesuch vor dem Fall des Kommunismus – möglich geworden dank der Nobelpreisverleihung, während der kurzen legalen Existenz der Solidarność-Bewegung – feierte die polnische Presse mit Artikeln über seine Rückkehr. Doch er fühlte sich im kommunistischen Polen nicht heimisch und so bezog sich die Rückkehr eher auf seine Bücher, deren Druck nun notwendigerweise gestattet wurde. 1987 schrieb er in *Rok myśliwego*, Wilna sei für ihn wie Atlantis, sodass er sich ein Leben in Polen nicht vorstellen könne. Und auch 1989, nach dem Ende des Kommunismus, dachte er zunächst nicht an eine Rückkehr. Auf einer Konferenz in Rutgers 1992 erklärte er, aus persönlichen Gründen in den USA bleiben zu wollen, und fügte lachend hinzu, eine Rückkehr wäre schwierig, da das Dasein als Nobelpreisträger in Polen „sehr einengend sein würde, während es in Kalifornien, in der Gegend, wo ich lebe, um die sechzehn Nobelpreisträger gibt, was die Last leichter macht“. Brodsky sprang ihm sofort bei und bemerkte, im neuen Russland keinen Platz für sich zu sehen. [W. Phillips (Hrsg.): „Intellectuals and Social Change in Central and Eastern Europe“, S. 553–554]

Später kehrte Miłosz doch Schritt für Schritt nach Polen zurück. Zunächst fuhr er jeweils für den Sommer zusammen mit seiner Frau Carol nach Krakau, später blieben sie auch den Herbst hindurch, um sich schließlich ganz dort niederzulassen. Das Leben in Berkeley war für Miłosz aus gesundheitlichen Gründen schwierig geworden; die Treppenstufen von und zur Grizzly Peak Road stellten eine immer größere Herausforderung dar. Somit war es keine in sich geschlossene „Rückkehr“, sondern ein langer, langsamer Prozess des Zurückkehrens, der mit dem Besuch der Orte von Kindheit und Jugend begann. In diesem Zusammenhang traf Krzysztof Czyżewski Miłosz in Krasnogruda, einem Ort, an dem dieser seine Kindheitsferien verbrachte: Krasnogruda war der Name eines Landsitzes der Familie seiner Mutter. Der Dichter besuchte auch Litauen und schrieb wunderbare Gedichte über diese Reisen in Raum und Zeit. Bereits 1990, also vor der endgültigen Rückkehr, erschien in der Wochenzeitung *Tygodnik Powszechny* das Gedicht „Powrót“ [Rückkehr], das folgendermaßen beginnt:

Im Alter begab ich mich an die Orte, durch die einst meine Jugend streifte

Die Zeilen dieses Gedichtes sind lang, ruhig; es ist eine Kreuzung zwischen Gebet und Bekenntnis. Die nächste Reise im Jahr 1992 brachte einen kurzen Gedichtzyklus mit dem Titel „Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach“ [Litauen nach zweiundfünfzig Jahren] und das Gedicht „W Szetejniach“ [In Szetejnie] hervor. Über seinen damaligen Aufenthalt in Litauen sagte Miłosz in einem Interview:

Solch eine Rückkehr kann man sich kaum vorstellen [...], sie ist eine sehr schwierige und komplexe Erfahrung, in der sich Freude mit Trauer mischt. Die Erinnerung fördert Gesichter zutage, viele Gesichter von Menschen, die nicht mehr sind, aber deren Anwesenheit ich beinahe körperlich spüren kann. [E. Sawicka: *Przystanek Europa*, S. 23]

Dieses Gefühl ist in dem Gedicht „Miasto młodości“ [Die Stadt meiner Jugend] aus dem oben genannten Zyklus beschrieben:

Es war niemand mehr da

von denen, die einst durch diese Straßen gingen
und die nun nichts mehr hatten als seine Augen. [Cz. Miłosz: *Na brzegu rzeki*, S. 20]

Die Reise weckte nicht nur Gefühle der Trauer, sondern, wie immer bei Miłosz, auch Freude. Das letzte Gedicht des Zyklus, „Łąka“ [Die Wiese], endet so:

*Und der Duft umfing mich. Alles Gesehene stand still.
Plötzlich spürte ich, dass ich verschwand und dass ich
weinte vor Glück.* [Ebd.]

Worauf beruhte die Freundschaft zwischen Miłosz und Brodsky? Waren sie nicht zu verschieden, trennten sie nicht Alter, Nationalität, Sprache, Denken und Fühlen, Schicksal? In der Einleitung zu seiner Übersetzung des Buches Hiob aus dem Hebräischen schrieb Miłosz über sich selbst:

Es gibt eine Bürde, die besonders schwer zu tragen ist, und diese Bürde ist ein übermäßig geschärftes Bewusstsein. Niemand, der mit der polnischen Literatur aufgewachsen ist, kann sich des Bildes vom Dichter als Propheten entledigen; ich aber habe es versucht, aus Scham. Nichtsdestotrotz habe ich bereits früh bemerkt, dass ich in besonderer Weise bezeichnet bin, und wenn mich nun jemand der Megalomanie bezichtigen möchte, so kann ich ihm versichern, dass an diesem Gezeichnetsein nichts Angenehmes ist und man es wie eine Art Gebrechen akzeptieren muss. Ich denke dabei an Momente so heller Bewusstseinsblitze, dass sie die Bezeichnung der Hellsichtigkeit verdient hätten, einer Hellsichtigkeit, die als von außen und nicht von innen kommend empfunden wird. Somit sind es nicht das Talent, nicht die besondere Schärfe der sinnlichen Wahrnehmung und nicht die Empfänglichkeit für Worte, die uns das Leben verderben und uns von den Menschen entfernen, sondern das Ringen mit einer Kraft, die uns ergreift wie eine plötzliche Krankheit. [Cz. Miłosz: *Księgi biblijne* [Die Bücher der Bibel]. Krakau 2003, S. 283–284]

Miłosz sah sich selbst als Dichterpropheten; Gewicht und Umfang seines Werkes lassen sich nicht in wenige Sätze fassen. Er war ein seltenes Talent und zeichnete sich durch meisterhaftes Können, ein hervorragendes Gedächtnis, Vielseitigkeit, Fleiß, Fruchtbarkeit, eine alles umfassende Neugier, ein Gefühl für den richtigen Tonfall, stetige Weiterentwicklung, Vielschichtigkeit und eine unerschütterliche, mit Sinn für Humor gepaarte Würde aus. Die gezielt eingesetzten Wiederholungen, die sein Werk kennzeichnen, sind wie musikalische Motive, immer gleich und doch wieder neu. Wahrhaftig, was hatten wir da für einen Gast. „Er war aus Litauen, der Vorkriegszeit, der Besatzungszeit, der Nachkriegszeit, Paris, der Emigration, Amerika, dem Kreis der Nobelpreisträger, Krakau“, schrieb Jerzy Pilch nach Miłoszs Tod in der *Polityka* (28. August 2004). Doch bereits im Jahr 1975 spürte Sławomir Mrożek, dass unter den Polen nur Miłosz ein wahrer Schriftsteller war.

In Miłosz bewundere ich einen Schriftsteller, der wirklich Schriftsteller ist, dem diese Bezeichnung zusteht, der kein Unfall, Zufall, Irrtum in der zentralen Kulturverwaltung ist, sondern etwas hervorragendes Richtiges, eine Frucht der polnischen, litauischen, europäischen, weltweiten Tradition, die als ein wahrhaft höherer Geist geboren wurde, mit einer hervorragenden genetischen Zusammensetzung und ohne die psychischen und geistigen Einschränkungen, die ich mir selbst zuschreibe und die bewirken, dass ich nicht arbeiten, lernen, sehen, erinnern, wahrhaft schöpferisch sein kann. [Jan Błoński, Sławomir Mrożek: *Listy*, S. 539]

Miłoszs Werk hat die künstlerische Latte in der polnischen Kultur wahrhaftig sehr hoch gesetzt.

Miłosz war ein Dichter des Seins, der Bejahung: „Dazu bin ich berufen: / Die Dinge zu loben, weil sie sind“, schrieb er im Gedicht „Kuznia“ [Die Schmiede]. Brodsky war vollkommen anders – Negation und Anfechtung waren seine Elemente. Ebenfalls sehr talentiert, fleißig, stolz auf sein Können, schöpferisch und

fruchtbar, sah er sich doch völlig anders als Miłosz – als Antiprophet. Hier ist ein Beispiel, wie ironisch er sich in einem Vortrag von 1988 selbst darstellte:

Der [Verfasser] gehört zu jener Kategorie von Menschen (leider kann ich den Begriff ‚Generation‘ hier nicht mehr verwenden, da er eine gewisse Vorstellung von Masse und Einheit impliziert), für die Literatur immer eine Angelegenheit von etwa hundert Namen gewesen ist; zu den Menschen, deren gesellschaftliches Benehmen einen Robinson Crusoe und sogar Tarzan verschrecken würde; zu denen, die sich auf großen Zusammenkünften unwohl fühlen, die auf Festen nicht tanzen, die dazu neigen, metaphysische Entschuldigungen für Ehebruch zu finden, und sich zieren, über Politik zu reden: Menschen, deren Abneigung gegen sich selbst größer ist als die ihrer Verleumder; die noch immer Alkohol und Tabak den Vorzug geben vor Heroin und Marihuana – die, um es mit W.H. Auden zu sagen, „man nicht auf den Barrikaden findet und die nie sich oder ihre Geliebten erschießen“. Wenn sich solche Menschen gelegentlich auf dem Boden einer Gefängniszelle in ihrem Blut schwimmend oder von einer Tribüne sprechend finden, dann weil sie nicht bloß gegen eine spezielle Ungerechtigkeit, sondern gegen die gesamte Weltordnung rebellieren (genauer gesagt, sich ihr widersetzen). [J. Brodsky: „Wie Bücher zu lesen sind“. In: *Der sterbliche Dichter*, S. 110]

Wie lässt sich also Brodsky einordnen? Der Wahrheit am nächsten zu kommen scheinen mir hier die Worte Susan Sontags bei einer Lesung im Miller Theatre an der University of Columbia nach Brodskys Tod, am 29. Oktober 1996:

Er war vielleicht kein Amerikaner, aber ganz bestimmt ein New Yorker. Dasselbe sagte Auden über sich, als er in den vierziger Jahren amerikanischer Staatsbürger wurde.

Die beste Beschreibung dessen, was es bedeutet, ein New Yorker zu sein, habe ich jedoch in einem Artikel über William Kapell gefunden, einen Pianisten, der im Alter von einunddreißig Jahren bei einem Flugzeugunglück starb:

Er war der typische in New York Geborene: intelligent, unverfroren, taktlos, wetteifernd, witzig, großspurig und dünnhäutig. Er konnte unglaublich großzügig und dann wieder unausstehlich sein. Er war ein nervöser, zwanghafter und penibler Mensch.

Sogar der Titel dieses Artikels – „Der Unbesiegte“ – passt sehr gut auf Brodsky. [Michael Kimmelman: „The Undefeated“ [Der Unbesiegte]. In: *The New York Review of Books*, 24. März 2005] Er wurde als ein Dichter des Dialogs gesehen, aber dieser Dialog war eher ein Streitgespräch. In einem ständigen Kampf gegen Zeit und Banalität, immer anderer Meinung als die anderen, in einer Flucht nach vorn, zur Zukunft hin, hinterließ er ein Werk, das sich – selbst wenn man beide Sprachen beherrscht, in denen er schrieb – schwer fassen lässt. Seine posthume Karriere wird hindernisreicher sein als die Miłoszs, dessen schöpferischer Weg für den polnischen Leser voll und ganz verständlich ist. Beide waren sie Dichtergenies und beide führten sie ihre Nachfahren in bis dahin unbekannte Gefilde der weltweiten Dichtung. Dort halten sie mit denen ein Festmahl, deren „Schatten sie gefallen wollten“.

Die Freundschaft der beiden Dichter war mehr als eine Solidarität innerhalb der Dichterschaft oder eine vertraute Brüderlichkeit. Sie waren vereint durch die Ähnlichkeit ihrer Lebenssituation des Dichters im Exil, des janusköpfigen Mannes, dessen doppeltes Gesicht der Vergangenheit und der Zukunft, dem Heimat- und dem anderen Land zugewandt war. Darüber hinaus verband sie das Wissen um die Größe des eigenen Talentes und die damit verbundene Verantwortung, und auch ihre Einstellung zur dichterischen Herausforderung war ähnlich. Dieser Einstellung nach ist das Leben eine Schuld, abzugelten durch Arbeit und Freundschaft. Die Freundschaft wiederum ist eine Lebenseinstellung; sie besteht darin, jedem Menschen aufmerksame Akzeptanz entgegenzubringen und denen Hilfe zu leisten, die ohne Freunde sind,

damit sie nicht wortlos durch das Leben gehen müssen.

Irena Grudzińska-Gross, aus Irena Grudzińska-Gross: *Czesław Miłosz und Joseph Brodsky. Die Freundschaft zweier Dichter*. Aus dem Polnischen und Englischen von Lisa Palmes, Peter Lang internationaler Verlag der Wissenschaften, 2012