

Zur Rezeption von Johannes Bobrowski durch Kathrin Schmidt

Andreas Degen (2023)

Die 1958 in Gotha geborene Lyrikerin und vielfach ausgezeichnete Romanautorin Kathrin Schmidt hat in ihren ersten Äußerungen über das eigene Schreiben Anfang der 1980er Jahre wie auch späterhin auf den starken Eindruck hingewiesen, den die Dichtung Johannes Bobrowskis auf sie gemacht hat. In den beiden Essays „Passagen“ (2002) und „Hornissenschwärmig, er schreit“ (2006) erzählt Schmidt Geschichten ihrer großmütterlicherseits aus Ostpreußen stammenden Familie, jeweils unter der Verwendung aller Wörter aus einem Gedicht Bobrowskis: dem Gedicht „Die Sarmatische Ebene“ und dem Gedicht „Gestorbene Sprache“.¹ Der in Einzelwörtern einmontierte Text Bobrowskis wird dabei typographisch markiert, geht ansonsten aber syntaktisch und semantisch nahtlos in Schmidts Erzählung auf. Die auch in anderen Werken punktuell anklingende Nähe der Autorin zum Werk Bobrowskis wird im Folgenden zum Anlass genommen, poetologische Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen beiden zumindest für das Frühwerk von Kathrin Schmidt herauszuarbeiten.

1.

Ausgangspunkt für den poetologischen Vergleich sind zwei Gedichte: Bobrowskis 1962 entstandenes, im letzten, (hinsichtlich der Auswahl) autorisierten Band „Wetterzeichen“ (1966) abgedrucktes Gedicht „Kalmus“ und Kathrin Schmidts in der vom Verlag Neues Leben herausgegebenen Literaturzeitschrift „Temperamente – Blätter für junge Literatur“ im Jahr 1982 – dem Jahr ihres ersten eigenständigen schmalen Gedichtbändchens in der renommierten Reihe „Poesiealbum“ – publizierte Gedicht „Aufzug am Horizont“. Beide Gedichte unterscheiden sich thematisch stark. Für ihre Auswahl war ausschlaggebend, dass „Kalmus“

¹ Kathrin Schmidt: Passage. Eine Lesart zu Johannes Bobrowskis Gedicht „Sarmatische Ebene“. Auf die Melodie meiner ostpreußischen Urgroßmutter zu singen, die den Autor verehrte, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 6.4.2002; Kathrin Schmidt: Hornissenschwärmig, er schreit. Bobrowskis Gedicht, meinem jüngeren Bruder durch die Flüstertüte gesprochen, in: Martin Pollack (Hg.): Sarmatische Landschaften. Nachrichten aus Litauen, Belarus, der Ukraine, Polen und Deutschland. Frankfurt a. M 2006, S. 265-275.

zu den zentralen poetologischen Gedichten Bobrowskis zählt und er es wiederholt vorge-
tragen hat, nicht zuletzt 1963 auf der Jahrestagung der Gruppe 47 in West-Berlin, wo er den
Preis der Gruppe erhielt. Schmidts „Aufzug am Horizont“ hat keinen besonderen Status im
lyrischen Werk der Autorin. Das Gedicht wurde jedoch, vermutlich von der Redaktion
ausgewählt, in „Temperamente“ unmittelbar vor dem ersten längeren Interview mit der
Autorin abgedruckt, in dem sie ausführlich auf den Eindruck, den Bobrowskis Lyrik auf sie
macht, eingeht. Da die visuelle Textgestalt der Gedichte für die Argumentation bedeutsam ist,
werden beide Gedichte in der originalen Typographie des Erstdrucks wiedergegeben.

Die freirhythmischen reimlosen Verse von „Kalmus“ sind in zwei Versgruppen angeordnet. Die
erste Versgruppe nennt in drei syntaktisch und prosodisch abgesetzten Sätzen unterschied-
liche Geschehensmomente in der Natur (Regen, Wind, Taube, Wald, Farn, Fasan).²

Kalmus

Mit Regensegeln umher
fliegt, ein Geheul,
der Wasserwind.
Eine blaue Taube
hat die Flügel gebreitet
über den Wald.
Schön im zerbrochenen Eisen
der Farne
geht das Licht
mit dem Kopf eines Fasans.

Atem,
ich sende dich aus,
find dir ein Dach,
geh ein durch ein Fenster, im weißen
Spiegel erblick dich,
dreh dich lautlos,
ein grünes Schwert.

² Das Gedicht wird zitiert nach: Johannes Bobrowski: Wetterzeichen, Gedichte. Berlin 1966, S. 31.

Grammatische Subjekte sind „Wasserwind“, „Taube“ und „Licht“, die jeweils mit finiten Verben der Bewegung („fliegt“ „umher“, „hat [...] gebreitet“, „geht“) verbunden sind, die am Versanfang stehen. Ausgehend von Vers 1 und 3 lässt sich das Geschehen als Beschreibung eines heftigen Regenschauers interpretieren, die Verse 7 bis 10 stellen – rhythmisch und in der Verschränkung verschiedener Semantiken raffiniert durchgeführt – das Resultat des Regens, nämlich die nun im Licht erglänzenden Regentropfen im Farn, dar.³ Die erste Versgruppe durchläuft diegetisch nicht nur zeitlich (Beginn, Verlauf, Ende eines Sommerregens) und räumlich (vom Himmel zur Erde) einen Prozess, sondern auch hinsichtlich der Wertung von negativ-aggressiv über schützend-sorgend zu entspannt-harmonisch.⁴ Diese Wertskala betrifft auch die Sinneswahrnehmung („Geheul“ vs. „schön“). Die – analog zur Vogelmetaphorik des Fasans genannte – „blaue Taube“ lässt sich einerseits im Zusammenhang des Naturgeschehens als ungewöhnliche Metapher für den ruhig fallenden, erfrischenden Regen, zum anderen auf das im gesamten Gedicht mitverhandelte christliche Pfingstgeschehen, auf das hier nicht ausführlich eingegangen werden kann, verstehen.⁵ Für Bobrowskis Poetik der unmittelbar sinnlichen, d.h. (im starken Sinn) darstellenden Schreibweise charakteristisch ist, dass das Resultat des bezeichneten Naturgeschehens, also des heftigen Regens, nicht einfach benannt, sondern durch eine rhythmische und bildimaginerische Forcierung der Sprache wirkungsästhetisch seitens des Rezipienten erfahrbar gemacht wird. Gegen den jambisch und anapästischen Rhythmus des Regensturms (erster Satz) setzt mit Vers 4 eine trochäisch-anapästische Betonungsfolge ein, die in „Flügel gebreitet“ und „zerbrochenen Eisen“⁶ die Gestalt der als besonders schön geltenden rhythmischen Formel des Adoneus annimmt. Das heißt, der gegenüber dem stürmischen Gedichteingang positiv

³ Das von den Regentropfen im Farn reflektierte Licht wird durch die schillernde Farbigekeit des „Kopf[es] eines Fasans“ metaphorisch veranschaulicht.

⁴ 1. Satz, wild: ‚Regensegel‘, ‚umherfliegen‘, ‚Geheul‘, ‚Wasserwind‘; 2. Satz, schützend: „Flügel gebreitet / über“ (aufgrund des Akkusativs als auf den Wald gerichtete Handlung); 3. Satz, entspannt: „schön“, „zerbrochene[s] Eisen“, „geht“ „Licht“. Angemerkt sei, dass sich die Schönheitsmetaphorik des Fasans nicht nur visuell auf dessen farbig schillernden Kopf, sondern – da „schön [...] geht [!] das Licht“ – auch auf die ruhig-gravitätische Bewegung des schreitenden Fasans bezieht.

⁵ Auf die Anspielung des Gedichtes auf das biblische Pfingstgeschehen verweist zuerst Jürgen Seim: Johannes Bobrowski: Kalmus, in: Evangelische Theologie 63/ 1 (2003), S. 56-60. Die erste Versgruppe spielt auf die Ausgießung des Heiligen Geistes, die zweite auf den Missionsbefehl an. – Die implizite Semantik der gesamten ersten Versgruppe folgt motivisch (Regensturz, Wald, Sorge, Beruhigung, Tropfen, Harmonie etc.) wie in der Verbindung von Natur- und christlichem Glaubensgeschehen sehr genau Klopstocks „Frühlingsfeier“.

⁶ Genau genommen ist der gesamte Vers 7 – entsprechend seiner Schönheits-Semantik – durch die Kombination zweier Daktylen innerhalb des Gesamttextes prosodisch ausgezeichnet.

konnotierte Inhalt „Schön im zerbrochenen Eisen / der Farne“ wird gestisch verstärkt, nämlich durch die Wahl einer schön-bewegten Betonungsfolge, die das Bezeichnete unmittelbar akustisch erlebbar macht.⁷ Nicht nur prosodisch, sondern auch visuell, nämlich in der Anordnung der Versumfänge, ist die erste Versgruppe semantisch konnotiert. Die aufgrund ihrer Länge stärker nach rechts hervortretenden Verse 1 und 5 rahmen das Regengeschehen ein. Die Darstellung des sich im Regentropfen schön reflektierenden Lichtes wird visuell durch die beiden stark nach rechts hervortretenden Verse 7 und 10 umrahmt, die umrahmten Verse 8 und 9 nähern sich gleichmäßig gestaffelt diesem Versumfang an. Obgleich das Gedicht durchgehend enjambiert, tritt eine Spannung zwischen der (visuellen) Einheit des Verses und dem syntaktischen Zusammenhang nur am Ende der Verse 1, 7 und 14 auf; bei den übrigen Versen entspricht das Enjambement den Syntagmen.

Von der ersten ist die zweite Versgruppe deutlich abgesetzt: Dies betrifft nicht nur Thema und Isotopie: den „Atem“ als klassische Sprach- und Dichtungsmetonymie und die – für Bobrowskis Gesamtwerk grundlegende – Metaphorik des Gehens samt der ihr aufgegebenen Einkehr sowie das Verwandlungsgeschehen im Spiegel. Abgesetzt ist die zweite Versgruppe ebenso rhetorisch: hinsichtlich der Imperativ-Form und der direkten Du-Anrede, des nun hervortretenden Ich-Sprechers und seiner Selbstthematisierung sowie in der grammatikalisch-syntaktischen Struktur. Zudem grenzt nicht nur die Leerzeile, sondern auch der kurze trochäische Eingangsvers „Atem“ prosodisch⁸ und visuell den folgenden von dem voranstehenden Text ab. Auch in dieser Versgruppe wirkt der Rhythmus gestisch konnotierend, etwa wenn auf die zweifache trochäische Alternation in Vers 16 mit der Aufforderung, sich lautlos zu drehen, in Vers 17 eine zweifache jambische Alternation folgt. Die gilt auch für die visuelle Wahrnehmung des Druckbildes: Der sich überlang vom Textfeld abhebende Vers 14 macht den sprachlich bezeichneten Prozess der Sichtbarwerdung unmittelbar evident.

Auch die zweite Versgruppe beschreibt einen Prozess. Dieser ist nicht vertikal, sondern von außen nach innen gerichtet ist. Ungeachtet der semantischen Grunddifferenz schließt aber

⁷ Im Begriff des Gestischen, der hier ein formal-ikonisches Verhältnis von Bezeichnetem und Zeichenträger betrifft, folge ich Renate von Heydebrand (Überlegungen zur Schreibweise Johannes Bobrowskis. Am Beispiel des Prosastücks „Junger Herr am Fenster“, in: Der Deutschunterricht 21/5 (1969), S. 100-125) und Bernd Leistner (Der Erzähler, in: Gerhard Rostin (Hg.): Johannes Bobrowski. Selbstzeugnisse und neue Beiträge über sein Werk. Berlin 1975, S. 323-339).

⁸ Die erste Versgruppe verliert in „mit dem Kopf eines Fasans“ deutlich an rhythmischem Profil. Dagegen wird der klare rhythmische Auftakt des Trochäus „Atem“ gesetzt, der klanglich gleichwohl mit „Fasan“ harmoniert.

dieser an den „Atem“ gebundene Prozess lexikalisch („gehen“) und isotopisch („Fenster“, „Spiegel“, „erblicken“) an die Isotopie von „Licht“ an. Antizipiertes Resultat dieser Bewegung einer (visuellen) Versinnlichung bzw. Sichtbarwerdung qua Sprechen ist „ein grünes Schwert“, das sich, so ließe sich das Bild nicht zuletzt aufgrund seiner kompositorischen Parallelposition zum markiert schönen Kopf des Fasans interpretieren, als kraftvolle Wirksamkeit des Atems bzw. des – schönen – Sprechens interpretieren.

Das „grüne Schwert“ ist zugleich die einzige deutliche semantische Referenz des Textes auf die im Titel des Gedichtes genannte Pflanze „Kalmus“ (markante Blattform). Damit reflektiert das Gedicht als Ganzes seinen eigenen Darstellungs- bzw. seinen eigenen Verwirklichungsprozess: Das Arrangement der sprachlichen Darstellung lässt imaginativ-sinnlich vor Augen treten, wovon es spricht. Das Verfahren eines solchen Sprechens beruht auf der imaginationsstimulierenden Kombination und Verschränkung verschiedener, trotz ihrer ausgeprägten Metaphorik und Bildüberlagerung anschaulichen Situationen, wie sie für die vier Sätze des Gedichtes kurz skizziert wurden. Die immense visuell-imaginative Attraktivität der einzelnen Syntagmen motiviert im Zusammenspiel mit dem ausgeprägt bewegten, nicht selten gestisch-verstärkenden Rhythmus des Textes die anhaltende, involvierende, da aktiv Verstehen generierende Beschäftigung mit dem Text. Der auf der rhetorischen und semantischen Oberfläche in verschiedene Rede- und Bedeutungsbereiche zerfallende Text wird durch die Gesamtanordnung (visuell) und die durchgehende Rhythmisierung (akustisch) als Einheit behauptet. Auch die durchgehende Licht-, Farb- und Visualitätslexik, die fast durchgehende Versanfangsstellung der zahlreichen (acht) finiten Verben und die damit verbundene ausgeprägte Handlungssemantik sowie der abschließende Rückverweis auf den andernfalls erratischen Pflanzennamen im Titel verbinden den Text und motivieren damit rezeptionsseitig die Suche nach einem kohärenten Verstehen der verschiedenen Bildbereiche.

2.

Kathrin Schmidts 1982 entstandenes Gedicht „Aufzug am Horizont“ ist gleichfalls unmetrisch und reimlos. Es arbeitet deutlich weniger mit prosodischen Qualitäten, vielmehr gewinnt die

visuelle Differenz zwischen dem durch konsequente Kleinschreibung homogenisierten Textfeld und dem sich davon durch Großschreibung abhebenden „WIR“ Bedeutsamkeit.⁹

Kathrin Schmidt

Aufzug am Horizont

um uns ist zeit
zu verlieren kein wort
schlägt um das andre einen bogen
wir spannen uns ein
beschreiben uns
mit verschiedenen urteiln
die uns in donner rührt
oder ein abwasch
wir fülln den raum mit stühlen, gelegenheiten
gehen fort
daß nichts wankt oder winkt
das nehmen wir doch nicht auf
uns kommt es an!
wenn wir aufziehn
und wissen nur: wen oder was
aber nicht: WIR
da rutscht uns der himmel doch fast
nochmal weg

1982

Eine formale Aufteilung des Textes in zwei Hälften wird durch die extreme Differenz des Umfangs zwischen Vers 9 und Vers 10 (längster und kürzester Vers) angedeutet, wobei diese Differenz gestisch den Widerspruch zwischen den Aussagen beider Verse (,den Raum mit Stühlen und Gelegenheiten füllen‘ vs. ,fortgehen‘) verstärkt. Thematisch auffallend ist die häufige pronominale Selbstthematisierung des nicht näher explizierten kollektiven Sprechers (elfmal ‚wir‘ bzw. ‚uns‘). In Verbindung mit dem bezeichneten visuellen Formierungsakt des Titels „Aufzug am Horizont“, der visuell exponierten Problematik kollektiver Identitätssuche („und wissen nur: wen oder was / aber nicht: WIR“) und dem im Folgenden erläuterten

⁹ Das Gedicht wird zitiert nach: Temperamente – Blätter für junge Literatur, 1982/3, S. 38.

schriftnormwidrigen Kipp-Stil lässt sich das Sprecher-Wir generationsspezifisch verstehen: als eine erwachsene, sich ihrer selbst aber nicht sicher seienden Jugend.

Aufgrund fehlender Großschreibung, weithin fehlender Zeichensetzung und gelegentlich fehlender grammatischer Anchlüsse (am markantesten in Vers 7 und 8) sind die syntaktisch-semanticen Einheiten mehr oder weniger asyndetisch gereiht; sie konnotieren keinen Verlauf, sondern eine Situation. Lediglich die eine diegetische Anschaulichkeit andeutenden, infolge der Kontrafaktik des antizipierten Geschehens aber sofort eine übertragene Bedeutung von „Himmel“ nahelegenden Schlussverse stehen in einem kausalen Verhältnis zu den voranstehenden Aussagen. Die beiden Schlussverse (17 und 18) weisen analog zu den beiden voranstehenden, die Wir-Situation resümierenden Verse (15 und 16) eine gestische Ordnung der Versumfänge auf: Der lange Vers bezeichnet Vorhandenes, der kurze Vers desse Negation. Auch bei diesem Gedicht verweist der Schluss auf den Titel.

Der stilistisch markanteste Unterschied zu Bobrowskis Gedicht liegt in dem grundsätzlich anderen Verfahren der Mehrdeutigkeitsgenerierung, das heißt des wirkungsästhetischen Aktivierungsappell, mit dem beide Gedichte arbeiten. Beruht dieser bei Bobrowski auf einer komplexen Verschränkung verschiedener, meist anschaulicher Isotopien (Bildsemantiken), die in Verbindung mit dem rhythmischen und visuellen Qualitäten der Signifikanten einen Faszinationsprozess fortgesetzter Suche nach imaginativer Bildkohärenz bewirken, geht die kognitiv reizende Ambivalenz des weithin unanschaulichen Stils von Schmidt davon aus, dass einzelne Wörter – vor allem am Versende – unterschiedlichen syntaktisch-idiomatischen Einheiten zugeordnet werden können und deshalb im Leseprozess semantisch umkippen. Das mit dem ersten und zweiten Vers eingeleitete Verfahren („um uns ist zeit“ vs. „zeit / zu verlieren“ vs. „zu verlieren kein wort“)¹⁰ lässt sich der rhetorischen Figur des Apokoinou, einer Variante des Zeugma, zuordnen. In Schmidts Verwendungsweise wird eine syntaktische und/oder semantische Spannung zwischen beiden mit dem Wort verbundenen Wortgruppen erzeugt.¹¹ Dieser meist spielerisch-effektorientierte Einsatz des semantischen Umkippen in

¹⁰ Markant sind auch die syntaktisch-idiomatischen Überlagerungen in Vers 12 und 13: „das nehmen wir doch nicht auf“ vs. „das nehmen wir doch nicht auf / uns“ vs. „auf / uns kommt es an“.

¹¹ Vgl. C. Kallendorf: Apokoinou, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gerd Ueding. Bd. 1. Tübingen 1992, Sp. 792-795.

Verbindung mit Redewendungen und einer markiert schriftnormwidrig-mündlichen Sprachverwendung vor allem aufgrund der Tilgung des e-Schwas (z.B. „urteiln“, „fülln“) steht gleichfalls mit gelegentlicher e-Schwa-Tilgung und mit elliptischer Syntax arbeitenden pathetischen Redestils Bobrowskis diametral gegenüber. In Schmidts Gedicht beruht die imaginationschwache kognitive Aktivierung auf der Mehrdeutigkeit des Signifikats des Sprachzeichens, in Bobrowskis Gedicht beruht die imaginationsstarke kognitive Aktivierung auf der Mehrdeutigkeit des mit dem sprachlichen Signifikat bezeichneten Bildzeichens.

In beiden Gedichten wird wie bei allen nichtmetrischen Gedichten der Vers durch das Schriftbild, also visuell, definiert. Während die visuelle Verszäsur bei Bobrowski durch das rhythmische Raffinement verstärkt wird, so dass im häufigen Fall des Enjambements die visuell-prosodische Einheit in Spannung zur syntaktischen Einheit tritt bzw. diese segmentiert, kommt es bei den Apokoinou-Enjambements in Schmidts Gedicht am Ende von Vers 1, 2 und 12 zu einem mit Betonungssirritationen verbundenen, die Verszäsur versetzenden Wechsel in die folgende syntaktisch-idiomatische Einheit.¹² Dies hat keine syntaktische Segmentierung, sondern eine syntaktische Überlagerung zur Folge, die sich in ihrem konnotativen Effekt als Beschleunigung oder Mehllrstimmgigkeit (im Sinne eines Ins-Wort-Fallens) beschreiben lässt.

3.

In dem 1982 von Mathilde Dau für die Zeitschrift „Temperamente“ geführten Gespräch gibt Kathrin Schmidt an, dass Johannes Bobrowski der erste Lyriker gewesen sei, der sie nicht aufgrund einer bestimmten Thematik, sondern durch seine Schreibweise angezogen habe: „Mein erstes Formhoch-Erlebnis war dann Bobrowski. Da war mehr dunkles Ahnen als Durchblick bei mir, und ich ließ mich davon vielleicht auch einfangen. Auf jeden Fall fand ich die Art, im Bild zu sprechen, zu denken, zu singen beeindruckend.“¹³ Die im Fortgang des Gesprächs ein weiteres Mal mit der Metaphorik des Einfangens bezeichnete Faszination wird von Schmidt trotz einer gewissen Ambivalenzmarkierung, die vielleicht auch die Erwartungshaltung der Interviewerin bzw. der Zeitschrift bedienen will, letztlich zum Grundmerkmal von

¹² Das zäsurbestimmte Syntagma ‚um uns ist zeit‘ kippt plötzlich in das zäsurnegierende Syntagma ‚zeit / zu verlieren‘.

¹³ Kathrin Schmidt: Es liegt an uns, Überkommenes aufzubrechen, in: Temperamente – Blätter für junge Literatur, 1982/3, S. 39-44, hier S. 40.

Lyrik erhoben. Auf die Frage, wann für sie „ein Text ein Gedicht“ sei, verweist sie als Kriterium auf die faszinationspezifische Verbindung von „ästhetischem Genuß“ an „Klänge[n] und Farben“ einerseits und der „Lust“, über das Bedeutungspotential von Texten fortgesetzt „nachzudenken“, andererseits. Der aus dieser Verbindung entstehende Reiz („Stachel“) nötige „zum Eindringen in den Text“. Den Impuls hierfür geben nicht Themen oder Anliegen, sondern ein abweichender, auf Übertragbarkeit und Mehrdeutigkeit zielender Sprachgebrauch:

„Wenn Worte aus der Alltagssprache kommen, aber etwas anderes bezeichnen. Wenn hinter einem Satz Vielschichtiges steht, was Lust macht, über Bedeutungen nachzudenken. Der ästhetische Genuß der Schönheit (was ist das?) entsteht für mich zweimal: Zuerst als Stachel, der mich zum Eindringen in den Text treibt, zum zweiten als Stachel, der mich aus dem Begreifen des Texts zum Eindringen in die Wirklichkeit treibt. Die erste Art Genuß erlebe ich öfter als die zweite, die zweite dafür um so nachhaltiger. Ich halte viel vom Musikalischen in der Lyrik, weil es sie kommunikativer machen kann. Klänge und Farben sind wichtig. [...] Natürlich ist da die Gefahr, daß man sich davon einfangen läßt und aus dieser Art Genuß (die ich zur ersten zählen würde) die zweite nicht erreicht. So erging mir das wohl mit Bobrowski und Lasker-Schüler. Da muß man sich schulen, eben lernen.“¹⁴

Kathrin Schmidt leitet aus der unmittelbaren Attraktivität eines musikalischen Sprachgebrauchs die Möglichkeit eines erhöhten Kommunikationspotentials für die Textintention ab. Der als zweite Variante von Reiz („Stachel“) und „Genuß“ bezeichnete Umschlag der ästhetischen Erfahrung in praktische, das heißt außerästhetische Wirksamkeit wird für die Darstellungsverfahren Bobrowskis wie auch Else Lasker-Schülers in Abrede gestellt: Gegen die Gefahr, selbst ästhetizistisch-wirklichkeitsferne Texte zu schreiben, verordnet sich hier die Autorin Schulung. Damit adressiert sie die Erwartungen der Zeitschrift „Temperamente“ wie der gesamten staatlichen Lyrik-Förderung der DDR.

Zumindest in ihrem Gedicht „Aufzug am Horizont“ folgt Kathrin Schmidt nicht dem von ihr zutreffend beschriebenen Darstellungsverfahren Bobrowskis. Obgleich beide hier vorgestellten Gedichte diskrepant erscheinende Semantiken kombinieren und die visuelle

¹⁴ Ebenda, S. 42.

Wirkungspotential vergleichbar ist, unterscheidet sich „Kalmus“ von „Aufzug am Horizont“ durch die starke prosodische Basierung und die ausgeprägte, die Imagination stimulierende Bildhaftigkeit. Lässt sich der semantische Kippeffekt in „Aufzug am Horizont“ als ein punktueller Überraschungseffekt auffassen, der sich bei wiederholter Lektüre in seiner kognitiv aktivierenden Wirkung schnell verbraucht, verbraucht sich das von Schmidt beschriebene ästhetische Potential des Eingefangenwerdens durch die Schreibweise Bobrowskis aufgrund der Verbindung des starken prosodischen und des komplexeren, den gesamten Text betreffenden imaginativ-kognitiven Reizes weniger schnell.