

Sonderdruck aus

Angela Fabris / Willi Jung (Hg.)

Charakterbilder

Zur Poetik des literarischen Porträts

Festschrift für Helmut Meter

V&R unipress

Bonn University Press

ISBN 978-3-89971-794-5

Inhalt

Zum Geleit	13
Schriftenverzeichnis Helmut Meter	17
Angela Fabris / Willi Jung	
Einführende Worte zu Geschichte und Poetik des literarischen Porträts	27

Markante Beispiele mittelalterlicher Porträts

Mario Mancini (Bologna)	
<i>Mimesis</i> , V: Auerbach decostruisce la <i>Chanson de Roland</i>	41
Cristina Noacco (Toulouse)	
Parure de femme, armure de guerrière, tombeau d'héroïne: le portrait de Camille en Amazone dans le <i>Roman d'Énéas</i> (vers 1160)	55
Giosuè Lachin (Padova)	
La <i>descriptio personae</i> nei <i>Lais</i> di Marie de France	75
Gianfelice Peron (Padova)	
Il ritratto doppio o ›incrociato‹ nel <i>Galeran de Bretagne</i>	97
Furio Brugnolo (Padova)	
›Sovra la morta imagine avvenente‹. Commento a due sonetti di Dante (<i>Vita nuova</i> , VIII [3])	117
Roberto Antonelli (Roma)	
L'immagine femminile come funzione dell'Io maschile: <i>Chiare, fresche et dolci acque</i>	137

Vom 16. zum 18. Jahrhundert: das literaturbezogene Porträt und das Porträt historisch-sozialer Ausrichtung

- Cornelia Klettke (Potsdam)
 Marguerite de Valois – Freilegung eines durch Mythenbildung vernebelten und verschütteten Charakterbildes 149
- Renzo Cremante (Pavia)
 Il primato di Sofonisba nella tragedia del Cinquecento. Appunti per un ritratto 167
- Bernhard Huss (Erlangen)
 Wenn Dichter Dichter porträtieren. Die literarischen Vergilbilder von Luigi Groto und Giovan Battista Marino 179
- Michael Bernsen (Bonn)
 Das Porträt des Königs. Zwei Körper, zwei Diskurse 197
- Klaus-Dieter Ertler (Graz)
 Das Charakterbild in den Moralischen Wochenschriften – Justus Van Effens *Le Misanthrope* 215
- Angela Fabris (Klagenfurt)
 Il ritratto veneziano del medio Settecento: Gasparo Gozzi 231
- Arnaldo Bruni (Firenze)
 Da Voltaire a Monti: perdita d'aureola del personaggio nella *Pulcella d'Orléans* italiana 247
- Franziska Meier (Göttingen)
 »Il faut être né physionomiste«. Louis Sébastien Mercier und die Kunst des Porträtierens nach der Französischen Revolution 259
- ## Techniken des Porträtierens im 19. Jahrhundert: die Register von Individualisierung, Typisierung und variabler Selbstdarstellung
- Elvio Guagnini (Trieste)
 Automitografia, ritratti e autoritratti poetici del giovane Foscolo 275

Marie-Catherine Huet-Brichard (Toulouse) Chateaubriand et le portrait de Napoléon: Peut-on tuer les légendes? . . .	285
Fabienne Bercegol (Toulouse) George Sand portraitiste dans <i>Le Meunier d'Angibault</i> (1845)	295
Laurence Claude-Phalippou (Toulouse) D'un portrait l'autre: du personnage au conteur dans »Le Dessous de cartes d'une partie de whist« de Barbey d'Aurevilly	309
Mario Richter (Padova) Locuteurs et voyageurs dans <i>Le Voyage</i> de Baudelaire	319
Michela Landi (Firenze) Sul »portrait fatal«: il <i>Victor Hugo</i> di Baudelaire	333
Yves Reboul (Toulouse) Portrait et autofiction dans <i>Un cœur sous une soutane</i> de Rimbaud	353
Marina Paladini Musitelli (Trieste) Il ritratto femminile nella narrativa verghiana d'ambientazione mondana	365
Rudolf Behrens (Bochum) Die Szene der Hysterikerin. Medizinisches Porträt und soziale Wahrnehmung eines Krankheitsbildes im naturalistischen Roman	383
Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert: das Porträt als Mittel der Kritik an Individuum, Gesellschaft und Kultur	
Edgar Sallager (Klagenfurt) Von den Tücken der »Wahrheit des Augenblicks«: Émile Zola im <i>Journal</i> der Goncourt	401
Roberta Capelli (Trento) Remy de Gourmont e le »maschere« del Simbolismo	413
Pierre Glaudes (Paris) La vision »démonique« des personnages dans <i>Le Journal d'une femme de chambre</i> d'Octave Mirbeau	427

Bernard Gallina (Udine) Anatole France. Les variations sur le portrait d'un jeune homme entraîné dans la Révolution	441
Francesco Zambon (Trento) La figura di Circe nell'opera di Giovanni Pascoli	457
Das 20. Jahrhundert: Beispiele für das ambige, das verrätselte und das fragmentierte Porträt	
Gino Tellini (Firenze) Remo nelle <i>Sorelle Materassi</i> : un ritratto ambiguo	481
Patrizia Farinelli (Ljubljana) »Mettere in musica« il personaggio: il ritratto letterario nella narrativa di Savinio	495
Winfried Wehle (Eichstätt) Identität <i>in absentia</i> . Über die Lyrik Salvatore Quasimodos	511
Marzio Porro (Milano) Una figura sacrificale tra Ungaretti e Montale	529
Patrick Marot (Toulouse) Le sexe de l'écriture: les portraits féminins de Monsieur Gracq	543
Dagmar Reichardt (Groningen) Versionen und Visionen. Translatorische und figurenkonzeptuelle Textveränderungsprozesse aufgezeigt an zwei Theaterentwürfen von Paul Willems' <i>Off et la lune</i>	557
Giampaolo Borghello (Udine) La tana, il libro, gli altri. Alle origini della narrativa di Carlo Sgorlon . . .	583
Michael Schwarze (Konstanz) »Un vero ritratto«? – Italo Calvino's Portrait des literarischen Portraits in <i>Se una notte d'inverno un viaggiatore</i>	597

Didier Alexandre (Paris) Des noms, des physionomies singulières, ou une histoire littéraire du jazz en portraits par Jacques Réda	619
Jean-Yves Laurichesse (Toulouse) Portrait en éclats. Le général L. S. M. dans <i>Les Géorgiques</i> de Claude Simon	635
Sylvie Vignes (Toulouse) Le portrait dans <i>Vie de Joseph Roulin</i> de Pierre Michon: l'Art et la manière	649
Peter V. Zima (Klagenfurt) Die Atrophie des Helden zwischen Realismus und Postmoderne	661
 Ausblick auf das Porträt im frühen 21. Jahrhundert: die Koexistenz von traditionellen Mustern, ästhetischem Spiel und Auflösungserscheinungen	
Friedrich Wolfzettel (Frankfurt am Main) »Rien que du blanc à songer«: die Leerstelle als Emblem des Anderen in den Porträts von Maxence Ferminé	683
Andrea Grewe (Osnabrück) Eine moderne Heiligenlegende. Das Porträt der Khady Demba in Marie NDiayes <i>Trois femmes puissantes</i>	697
Andreas Gipper (Mainz) Die Kunst des Porträts und das Porträt des Künstlers in Michel Houellebecq's Roman <i>La carte et le territoire</i>	711
Gisela Schlüter (Erlangen) Literarisches Selbstporträt mit Möbiusschleife: Houellebecq, <i>La carte et le territoire</i>	727
Gerhild Fuchs (Innsbruck) Gegenläufige Strategien der Figurendarstellung in Gianni Celatis <i>Costumi degli italiani</i>	741
Die Autoren – Les Auteurs – Gli Autori	755
Index nominum	759

Identität *in absentia*. Über die Lyrik Salvatore Quasimodos – Essay –

1

Welch ein Wort: den Menschen wieder zu erschaffen (»rifare l'uomo«);¹ und selbst wenn es nur hieße, ihn zu entschädigen, ihn in Ordnung zu bringen. Und doch hat es seit Humanismus und Renaissance keinen Kulturschub gegeben, der sich nicht offen oder verdeckt dazu bekannt hätte. Unerhört wirkt es nicht schon dadurch, dass Sprache dieses Schöpfungswerk an ihm vollbringen soll. Schließlich hat auch die Genesis die Welt so entstehen lassen. Selbst dass Poesie – »die Muttersprache des menschlichen Geschlechts« (Hamann)² – dazu berufen sei, hat in der Neuzeit stets Anwälte von Rang und Namen gefunden. Aber »moderne« Lyrik? Die sich vorsätzlich »hermetisch« verschließt, um gerade dadurch einen neuen Menschen in uns zu öffnen? Die Paradoxie hat jedoch Methode. Einer, der ihr mit seinem ganzen Œuvre auf den Grund gegangen ist und dafür mit dem Nobelpreis belohnt wurde, war Salvatore Quasimodo (1901 – 1968).

Wie andere seiner poetischen Sprachbrüder, Leopardi, Ungaretti, Montale insbesondere, ist er ein Moderner in dem Sinne, dass er seine Worte vor falschen Vereinnahmungen mit Schwerverständlichkeit schützt. Doch in diesem Ärger liegt gleichwohl das eigentliche Kapital moderner Lyrik. Es ist ihre unzeitgemäße Art, Zeit zu gewinnen: sie hält die Lektüre auf, damit sie sich in den poetischen Querwegen verläuft. Wer langsam geht, sieht mehr. Dadurch würde sich ihr semantischer Mehrwert einstellen. Er vertraut auf diese besondere Grundrechenart abstrakter Kunst: drei minus zwei ergibt fünf; der Entzug von Eindeutigkeit soll mit Vieldeutigkeit entschädigen. Darin ist bereits das ganze Dilemma enthalten, an dem sich – auch – Quasimodos Kunst abarbeitet: dass

1 Vgl. S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1998 (I Meridiani). – Zitate nach dieser Ausgabe (Seitenzahlen in Klammern).

2 J.G. HAMANN, *Aesthetica in nuce – Eine Rhapsodie in kabbalistischer Prosa*, in ders., *Schriften*, hg. v. K. Widmaier, Frankfurt a.M., Insel, 1980, 180 ff.

seine Lebenswelt – industrielle Zivilisation, Faschismus, Zweiter Weltkrieg, Nachkriegszeit – bedrängend determiniert war. Dies begründet sein tiefes »Unbehagen in der Kultur« (Freud). Sie leugnet alle lebensvollen Ansprüche: »ich bin ein Mensch, allein / eine einzige Hölle«,³ betont er mit einigem Pathos, dem er auch sonst nicht immer entgeht. Das Prestige D'Annunzios war wohl zu mächtig. Was tun? Was Gedichte tun können: diese existenzielle Enteignung kunstvoll auf der Sprache abzubilden, damit sie als kommunikative Befremdung auffällig wird.

Quasimodo geht dabei nach einem ehernen Gesetz modernistischer Kunst vor: der anknüpfenden Abwendung von der Tradition. Keine literarische Redeweise korrespondiert so intensiv wie Lyrik mit ihrer Herkunftsgeschichte – einerseits. Sie muss andererseits aber gerade deshalb ihre »flüchtigen Resonanzen« (89) jeweils erkennbar anders vertonen, um die Veränderung im Zeichen zu Wort kommen zu lassen. Quasimodo war höchst gebildet, belesen und begabt mit einem geradezu philologischen Gedächtnis, geschult in der Übersetzung alter und fremdsprachlicher Dichtung.⁴ Die Moderne erlitt er als Vertreibung aus dem gelobten Land der Antike: »Stillgestellt ist die Stimme der Antike«, heißt es in einem Gedicht über Odysseus (*Antico Inverno*; 20). Selbst die gebrochene Stimme Leopardis, sein vielleicht intimster poetischer Gesprächspartner, blieb ihm verwehrt, wie auch die von Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Pascoli oder D'Annunzio. Wohl hatte er sie in sich aufgenommen, aber bereits wie eine Fremdsprache. Nach der Revolution der historischen Avantgarden war zwischen ihm und ihnen die epochale Kluft unüberbrückbar geworden. Niemals zuvor hat eine kulturelle Bewegung die Brücken zu ihrer Herkunft so radikal abgebrochen wie sie. Alles Überkommene sollte in den Abstellkammern des Passatismus verschwinden.⁵ Ihre Gesten der Empörung richteten sich auf das Kulturmodell der *traditio* insgesamt, das eines aus dem anderen hervorgehen lassen wollte. Statt Wandel in Kontinuität sollte sich kultureller Fortschritt nun im jähen Rhythmus von Brüchen und Kontiguitäten ereignen. Neu ist, was mit dem Bestehenden bricht und dem Zeitgeist von Kontingenz und Emergenz gehorcht.⁶

Zwar haben die »Blätter« (10), um mit einem hochbeladenen Bild Quasimodos zu sprechen, die der Sturm der Avantgarden vom Baum dieser Erkenntnis gerissen hat, seiner Generation der Zwischenkriegszeit eine unbegrenzte Freiheit

3 *Al tuo lume naufrago*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (Anm. 1), 86.

4 Dazu gehört altgriechische Poesie; die *Antologia Palatina*, die *Georgica*, Auszüge aus der *Odyssee* und der *Ilias*; Catull, Ovid, Neruda, Cummings u. a.; insgesamt über 500 Seiten in der zit. Ausgabe.

5 Dazu namhaft H. METER, *Apollinaire und der Futurismus*, Rheinfelden, Schäuble, 1977.

6 Von der Seite der Erzählliteratur umfassend gewürdigt von M. SCHWARZE, *Literatur der Absenz. Italien 1919–1943*, erscheint: Frankfurt, Klostermann, 2012.

des Ausdrucks errungen. Alles war möglich, bis hin zu Anti-Kunst und Nonsens-Dichtung. Welches aber wäre ihr Sinn-Projekt, das der poetische Zauberlehrling sich damit hätte erschreiben können? Ihr *anything goes* kam nirgendwo an, ihre unbegrenzten Möglichkeiten erschienen ihm als beklemmender Unort. Bilder von ›Abgrund‹ (22), ›verödetem Paradies‹ (22); von ›erloschener Wüste‹ (74) und ›giftigen Sümpfen‹ (84 f.) begleiten sein lyrisches Itinerarium wie ein *basso continuo*: ›in mir singt ein Begrabener‹ (48).

Das Problem: es gibt keinen Ausgang aus dieser Ortlosigkeit. Von daher die nie zur Ruhe kommende Frage: wie sich darin anberaumen? Wie sinnbringend ins Leere reden? Auf der Suche nach einem Gehalt entrichtet Quasimodo der Moderne, was der Moderne ist. Er findet sich auf sich selbst verwiesen. Denn alles, was das Gedächtnis über ihn weiß, was ihm noch so hohe Gedanken anvertraut haben, ist, wie es im Gedicht *Alla Notte* (56) heißt, im ›Schweigen begrabener Himmel‹ untergegangen. Wissen ist Ohnmacht. Einzig verbliebene Gewissheit verschafft noch das ›Leiden‹ daran, dass es keine Gewissheit mehr gibt. ›Gib' mir das täglich Brot‹, betet er es deshalb an – eine Verneigung vor Leopardi (*Avidamente allargo la mia mano*; 30). Dessen Lebensgrund aber ist der Tod. Er wird zum Sprachanlass *par excellence*. Er sei, betont Quasimodo gerade in der Stockholmer Preisrede 1959, ein ständiger und willkommener Besucher der Dichter. Erst im ›gelassenen Dialog‹ mit ihm ließe sich ein wahres Bild des Lebens konfigurieren (309). Mit anderen Worten: nur negative Ästhetik könnte ihm noch Authentizität gewähren.

Wie hat es soweit kommen können? Quasimodo fasst es in ein aufs Äußerste verknapptes Diktum; es begleitet alle seine Sammlungen wie ›Urworte orphisch‹. Ungaretti hatte das Sprachbeispiel gegeben mit seinen Minimalversen, die wie Granatsplitter des Ersten Weltkriegs wirken. Bei Goethe lautete ihr Imperativ: »So mußt du sein/dir kannst du nicht entfliehen«. ⁷ Quasimodos Dichtung könnte dies uneingeschränkt unterschreiben; nur dass sein lyrisches Ich sich unter umstürzend anderen Verhältnissen wiederfindet. ›Jeder steht allein auf dem Herzen der Erde‹ (»ognuno sta solo sul cuor della terra«), dekretiert die Sentenz des ersten Verses (*Ed è subito sera*; 7) mit hoher Suggestionskraft – und einem Echo auf Rilkes *Ausgesetzt auf dem Berge des Herzens? Conditio humana* heißt jetzt: Vereinzelung, Einsamkeit aller; zurückgeworfen auf den irdischen Standpunkt des Herzens. Die Ursache? ›Ein Strahl der Sonne hatte es‹ – mit der verletzenden Geste Amors – ›durchbohrt‹ (›trafitto da un raggio di sole«). Quasimodo rechnet mit dem symbolischen Gewicht, das dem Licht kulturgeschichtlich beigemessen wurde – um es auf den Kopf zu stellen: das Geistprinzip, Inbegriff der *dignitas hominis*, hat den Einzelnen vereinzelt und

⁷ *Dämon*, in J.W. v. GOETHE, *Berliner Ausgabe: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, XVII, Berlin, Aufbau-Verlag, 1960 ff., 568.

verdunkelt; eine Schlüsselszene aller Gedichtsammlungen. Der Einbruch des – reflektierenden – Bewusstseins in das naive Einvernehmen hat, wie bei Narziss, alle natürliche Anmut und Grazie zerstört. Sein Licht, erklärt das Gedicht *Spazio* (19) programmatisch, ›bricht mich‹ und ›schließt mich‹ in die ›Dunkelheit‹ in seiner ›Mitte‹ ein. Seitdem ist das (lyrische) Ich gezwungen, ein Leben in der Alterität zu führen. Verloren ging dabei jeder klassische Sinn für ›Schönheit, Liebe und Form‹ (35). Seine Gegenwart kennt sie nur noch als desillusionierte ›Simulakren‹ (*Ride la gazza...*; 101), ein Kernbegriff postmoderner Kulturskepsis. Quasimodo hat Rationalismuskritik im Sinn.

Mit dem abrupten Ende (›subito«, 7) des Lebensfrühlings der Menschheit und der Adoleszenz tritt unumkehrbar ein anthropologischer Umsturz ein. Das dritte Element des Leitmotivs setzt es bildgemäß in Szene: ›und plötzlich ist es Abend‹ (›ed è subito sera«, 7), Vorspiel der Nacht. Fortan gilt es, sich in ihren Schatten zu bewegen und sich im Dunkeln in Worte zu kleiden. Aus dieser grundstürzenden In-vers-ion seiner Verse lebt die Dichtung Quasimodos. Er versagt es sich jedoch, nach surrealistischem Vorbild in den Dunkelkammern des Unbewussten einen letzten, ›archimedischen Punkt‹ (Breton) zu verlegen. So gesehen ist er realistischer als seine surrealistischen Zeitgenossen. Im Gedicht *Alla Notte* (56) hat er klargestellt: deren dunkles Licht steht mit keinem tiefen kulturellen Gedächtnis in Verbindung. Ihre Geister (›Engel‹) sind Boten ohne Botschaft (›stumm‹); ihre Stimmen versteinert. Wo aber keine Erkenntnis mehr aufsteigt, bleibt nur das Schweigen ›erstorbener Himmel‹. Weder im Lichte des Denkens noch im Dunkel des Begehrens ist Identifikation verheißen. ›Jeder steht inmitten (›Herz‹) seiner Welt‹ – beziehungslos – ›allein‹. Dieses ›Exil‹ vermisst Quasimodos Lyrik, ein ihr mögliches Zeugnis für die aufziehenden Diktaturen von Faschismus und Kommunismus.

Vielleicht ist es das Zutreffendste, was man über sie sagen kann: ihr Autor hat ein Dichterleben lang darum gerungen, seine Zeitdiagnose, ein gebrochenes Bewusstsein, adäquat in eine gebrochene Sprache zu übersetzen. Dass sie, um sich auszuweisen, dafür in Kauf nimmt, zerklüftet, fragmentiert, isolationistisch zu erscheinen, Bindungen zu verlieren, Kontexte aufzugeben, die Syntax zu minimieren, um so einen konstruktiven Unzusammenhang zu erzeugen: das macht jetzt ihre Glaubwürdigkeit, ihr lyrisches Ethos – und ihr Risiko aus. Viele Annäherungen brechen an den hermetisch verschlossenen Türen der Verse ab. Andererseits hat Quasimodo die Kunst besessen, aus seiner Urszene, dem rationalistischen Sündenfall des Bewusstseins, eine Außenwelt der Innenwelt zu entfalten, die bildlich zusammenhält, was gedanklich auseinanderfällt. Nicht als ob die Poesie noch einmal retten wollte, was Nietzsche an den Horizont der (zweiten) Moderne geschrieben hatte: dass wir in einer Kultur leben, die an den

Errungenschaften dieser Kultur zugrunde zu gehen droht.⁸ Quasimodo wusste seinen poetischen Bildraum immerhin so einzurichten, dass jeder, der ihn aufsucht, sich an seinen Unwegsamkeiten stoßen musste und ihm so am eigenen sprachlichen Leib das dumpfe Lebensgefühl objektiv wurde – Poesie als lyrische Logotherapie. Denn hinter ihren dissidenten Sprachanwendungen steht das Credo all dieser Modernismen: wer durch ihre Schule geht, lernt sich neu zu denken.

2

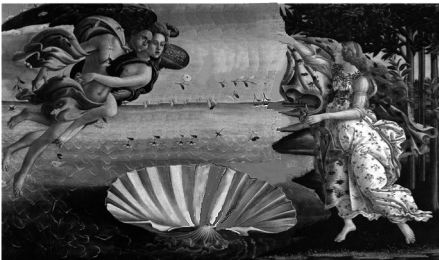
Von den ersten Worten des Mottos ausgehend verlaufen lange Bildlinien durch alle Sammlungen hindurch. Sie schließen sich zu einer poetischen Elementarlandschaft zusammen. ›Sonne‹, Licht, Tag bezeichnen ein Oben; Abend/Nacht, Nebel ein korrespondierendes Unten. Zusammen eröffnen sie einen weiten, vertikalen Raum, der auf alle erdenklichen abendländischen Symbolwerte anspielt: auf platonische, aufklärerische, idealistische Himmelsausflüge des Denkens, wo die ›Ewigen‹ (98), die antiken Gottheiten (118), aber auch Gestirne (96), Engel (12), Giganten (102) behaust sind; wo aber auch, anthropologisch gesehen, der Kopf seinen Sitz hat. Ihre Strahlkraft steht für die abendländische Vernunftgläubigkeit, die das unstete Leben auf einen objektiven Kern verpflichtet wissen will. Die Folgen waren bereits im Leitsatz Quasimodos benannt. Sein Bildland bringt zwar seine symbolische Währung ins Spiel, aber nur, um ihren Wert unnachsichtig zu verspielen. Für die Gegenwart ist ihre Vergangenheit allenfalls noch ›verlorene Heimat‹ (88); Erinnerung ein *memento mori* (196).

Gleiches gilt für die Sphäre von Abend/Nacht. Ihrem Reich der Dunkelheit stand, romantisch, eine alternative Vernunft zu; und Novalis war, auch in Italien, ihr Botschafter. Nebel, Schatten minderten die Ansichten des Tages; Mond und Gestirne brachten – innere – Erleuchtung. Erfüllung verschafften Einsichten, die aus der Tiefe des nächtlichen Gemüts aufsteigen sollten: Träume, Erinnerungen, Phantasien der Kindheit und der Liebe. Abermals wird auch diese traditionsreiche Gegenwelt nur evoziert, um sie zu verwerfen. Nacht? Sie weiß nur von ›begrabenen Himmeln‹ (*Alla Notte*; 56). Der Schleier des Geheimnisses, den das Mondlicht über die Welt breitet, ist zerrissen (*Vicino a una torre saracena*; 173); die Sterne sind schmutzig; ihre Tierzeichen (171) schrecklicher Trug (66), der, wie bei Petrus, dazu verleitet, alles Heilvolle zu verraten (*Dalla natura deforme*; 198). Nichts ist, was es sein will. Wie die Sonne, so auch die Bilder der Nacht: sie bieten der poetischen Sprache auf der Suche nach menschlicher Identität keinen

8 F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches*, Stuttgart, Kröner, 1958 u. ö., 318.

›archimedischen Punkt‹ (Breton), wie die Surrealisten glaubten. Was einem Oben zugeschrieben wird, ist in Wahrheit entgöttert; ein Unten nichts als animalisch; Einbildungen uns zum Schaden (*Vicino a una torre saracena*; 173). Geistige Heimat vertikal suchen, in der Spur großer abendländischer Sinnrichtungen, kann allenfalls das ›schmerzliche‹ Gefühl von Absenz gewähren.

Wo sich also noch gedanklich anberaumen? Quasimodo: man muss auch bildlich bei sich selbst bleiben. Das heißt, sich in der Horizontalen der ›Erde‹ einzurichten. Sie lebt ihrerseits von einer archaischen Bildspannung. Erde, das ist auf der einen Seite das Wasser; auf der anderen das Land. Für welche poetischen Panoramen, welche Symbolik waren sie nicht schon aufgeboten worden. Nahezu alle Spielarten des Wassers kehren leitmotivisch wieder: Meer, See, Fluss, Quelle, Sumpf, Regen, Überschwemmung, Muscheln, Ufer, Schiff und Fischer. Doch abermals derselbe poetische Desillusionsakt: ihre Anspielungen werden zitiert – und negiert. Das Meer ist dunkel wie die Nacht; tief, aber ohne tiefere Bedeutung. Es gibt vielmehr nur die ›angsterfüllte Form der Seele‹ wieder, ›die in sich erstirbt‹ (*Vita nascosta*; 65). Wasser, gequält, desolat, tödlich, ist wesentlich deshalb nur trübe Spiegelfläche für das lyrische Ich, das sich darin nicht einmal mehr als unglücklichen Narziss zu erkennen vermag, sondern als ›lebendes Fossil‹ (*Dammi il mio giorno*; 62). Seine Bewegungen zerfließen wie die Gegenwart im Vergessen (26). Als Fluss kennt es nur das Fließen, keine Mündung mehr – wie die menschliche Existenz selbst (72). Und was ist von seinem einstigen Lebenselixier – Anadyomene, Aphrodite, Venus – geblieben? Nur, wie Montales ›Sepiaknochen‹ (1925), maritimes Strandgut: die ›Muschel‹. Unverkennbar spielt sie auf Botticellis *Geburt der Venus* an – um ihr ebenfalls ihre Symbolik auszutreiben. Die Muschel wird gleichsam ohne Venus an Land gespült; mit ihr bleibt auch jedes antike Schönheitsideal, dem ›Schoß‹ der Natur entsprungen, auf der Strecke (siehe Abbildung). Deren Sinnlichkeit ergibt keinen Sinn mehr. Das Wasser – des Lebens – hat, wo es noch vitalistisch bewegt ist, keinen sinnhaften Beweggrund mehr.



›Venus quasimodal‹, durch den Autor bearbeitete Version von Sandro Botticellis ›Nascita di Venere‹, ca. 1485/86, Galleria degli Uffizi, Firenze

An Land sieht es nicht viel anders aus. Es ist – »jeder steht allein auf dem Herzen der Erde« – zwar Fundament einer in die Moderne ausgewiesenen Existenz. Dem Ich bietet es allerdings einen Lebensgrund, »in dem es jeden Tag versinkt«, wie es bereits im ersten Gedicht *Vento a Tindari* (10) heißt. Wer hier Halt sucht, hat auf »Sand« gebaut. Gewiss, am Rande tauchen Ebenen, Gärten, Wiesen, Blumen auf. Doch der idyllische Anflug täuscht. Eine Rückkehr auf den lieblichen Hügel (wie in Leopardis *Infinito*) endet in »nackter, schmerzvoller Pein«. »Trockene Muttererde« (55) dominiert; »Steinbrüche«, »Gräber« haben ihr Gesicht aufgerissen (93). Sie steht, von Anfang an, im Zeichen eines »verwüsteten Paradieses« (*Spazio*; 19). Etwas Letztbegründendes, es ist auch ihr nicht eigen. Doch immerhin gibt sie ein Abbild von dem, was sich in der »verzweifelten Brust« verfestigt hat (*Elegos*; 115).

Was aber hat sie so bodenlos gemacht? Zwei Leitmotive vor allem decken ihren Bedeutungsverlust auf. Das eine ist der Baum, der in dieser menschlichen Wüste wächst. Durch seine ganzen Texte hindurch legt Quasimodo den Bezug auf den – mythischen – Baum der Erkenntnis nahe. Seine nachparadiesische Erscheinung sagt alles: er kehrt als verkrümmte Kiefer wieder, die zwar »in gequälten Formen« nach oben strebt, aber dem Abgrund lauscht (*Rifugio d'uccelli notturni*; 33); mal als »getötet«, in dem die »Höllten heulen« (*Del mio odore di uomo*; 126). Die Vernunft des Tages (»*inutile giorno*«) hat auch daran ihr Werk der Enteignung vollzogen: »mir selbst fremd erwache ich – durch sie – zu irdischem Leben« (*D'Alberi sofferte forme*; 74). Mehr als sich in deren »verlorenen Dingen« (60) zu verstecken, bleibt dem Ich nicht. Mit aufgerufen ist zugleich der Lorbeerbaum der Daphne. Aber er hat sich in einen »fehlgeborenen Baum« verwandelt (*A me discesa...*; 59), dessen poetische Blätter nicht ergrünen, sondern vergilbt abfallen.

Das ergänzende Leitmotiv – Wind, Luft und ihre Verlebendigungen, Engel und Vögel – weiß nichts anderes mitzuteilen. Das Eröffnungsgedicht (seit der Sammlung von 1938) *Vento a Tindari* beschwört, programmatisch, den Geist, der die Luft bewegt. Von Tindari, einem Ort auf Sizilien, geht der Blick hinüber auf die äolischen Inseln; der griechische Windgott Äolus kommt dem lyrischen Ich in den Sinn und mit ihm die Äolsharfe, deren Klänge und Liebreiz alle Erdenschwere vergessen macht. Doch zwischen dort, den glücklichen Inseln, und hier haben sich »luftige Abgründe« aufgetan, und die Suche nach der (ästhetischen) Harmonie von damals gewährt nur noch »todeinflößende« »Ängste vor Schatten und Schweigen« des Exils. Dem antiken Schönheitsideal noch folgen zu wollen hieße daher, einen »stummen Schritt ins Dunkel« zu tun. Dessen Gottheiten, die Dichtern Inspiration einzuhauchen pflegten, haben abgedankt. Weder der »Sturm« der Leidenschaften noch das pfingstliche »Brausen« von oben oder das – vergeliche – »Flüstern« des Windes bei Leopardi haben noch etwas Substantielles zu überbringen. Statt Aufflug des Geistes – in den Bildern von

Engeln, Flügeln oder Vögeln – sieht sich das Ich in sich selbst eingesperrt: ›in mir leidet ein toter Reiher‹ (*Airone morto*; 84).

3

All diese Abdankungen haben jedoch mehr im Sinn als nur Negation. In zweiter Hinsicht führen sie eine weit gespannte Untersuchung zur archaischen Symbolsprache der Lyrik unter den Bedingungen einer zweiten Moderne. Quasimodo bestätigt zunächst die unumkehrbare diskursive Revolution der historischen Avantgarden. Wohin er in dieser metaphorischen Elementarlandschaft auch schaut: die Sinnbilder, in denen sie sich spiegelt, sind zu bloßen Bildern zurückgenommen. Gewiss, sie weisen über sich hinaus; aber nur noch auf ihre Vergangenheit; eine Weisung enthalten sie nicht mehr. Nicht einmal die unhintergehbare Subjektivität kann das Ich darin noch objektivieren. Rabiat hatten schon die Avantgarden mit jedem objektiven Ich-Format aufgeräumt.⁹ Samuel Beckett, Hans Arp, Carl Einstein und andere manifestierten 1932 deshalb konsequent für »the hegemony of the inner life over the outer life«. ¹⁰ Dessen fließende Bedingungen aber lassen sich zu keinem geschlossenen Subjekt mehr verfestigen. Ich ist ein Pluraletantum geworden. Seinem nicht zur Ruhe kommenden ›Bewusstseinsstrom‹ kann angemessen nurmehr ein poetischer Bilderfluss gerecht werden.

Selbst in einem seiner letzten Gedichte heißt es unverändert: ›ich habe das Leben noch immer zu erfinden‹ (*Nell' isola*; 252 f.). Ihm auf der Spur zu bleiben vermag allein der, der das ›Werk der Träume‹ verrichtet: der Dichter (*Epitaffio*; 149). Doch wie etwas fixieren, das nicht zu fassen ist? Es bleibt nur negative Ästhetik. An ihr liegt es, ob sie aus moderner Enteignung noch einen Funken poetischer Zugehörigkeit zu schlagen weiß. In der Sprache Quasimodos: dem Ich mit dem verdunkelten ›Herzen der Erde‹ (Motto) einen Schauraum zu bereiten, indem es seinen ›bewegten Schmerz‹ (277) in sprachliche Bewegung überführen kann. Wie alles Wesentliche, hat Quasimodo auch das einem Bild anvertraut. Dies ist die Insel. In ihr kreuzen sich alle Magistralen seines Werkes. Insel, das ist zunächst Sizilien. Quasimodo wurde dort 1901 in Modica geboren. Durch die Verfilmungen von Andrea Camilleris Kriminalromanen hat der Ort zusätzliche Berühmtheit erlangt. Doch wie Pirandello, Leonardo Sciascia oder auch Camilleri selbst hatte er die biografische Gegebenheit zu einer mythischerdverbundenen Denkfigur erhoben: »La parola isola, o la Sicilia, s'identificano

⁹ Vgl. »Distruggere nella letteratura l'io«; »combattere l'ossessione dell'io«, in *Marinetti e il Futurismo*, a cura di L. de Maria, Milano, Mondadori, 1973 u. ö., 81, 106.

¹⁰ *Poetry is vertical*, in »Transition«, XXI, 1932, 148 ff.

nell'estremo tentativo di accordi col mondo esterno e con la probabile sintassi lirica« (279). Sizilien, das ist Inselbewusstsein schlechthin, das ›Herz der Erde‹. Quasimodo beutet alles aus, was ihm im Namen von ›isola‹ entgegenkam, vor allem als ›isolierter Ort‹. Als solcher kann er Grunderfahrungen von Getrenntsein, Ein- und Ausgeschlossenheit, Abgeschiedenheit, Ferne aufnehmen. Biografische Voraussetzungen mögen dabei eine Rolle gespielt haben: Quasimodo musste Sizilien (mit achtzehn) erst verlassen, die Insel als Verlust erleiden, um jenes insulare Bewusstsein der Differenz ausbilden zu können, das seine Lyrik grundiert. Von der Insel aus gesehen erscheint das Festland als ein Gegenüber, als das Andere, befremdliche Alterität. Vom Festland aus, der Großstadtzivilisation Roms als das Enteignete, ein Jenseits des Verabschiedeten und der schmerzlichen Erinnerung. Beide Sphären verbinden wie trennen sich gleichermaßen durch das Meer. In dieser Konstellation steht die Insel bildlich im Zentrum, ohne ideell eine Mitte anzugeben. Ihre sinnbildliche Funktion hat sich – epochal – verschoben. Die Frage, *was* macht meine Identität aus, geht inzwischen ins Leere. Ihre Stelle nimmt jetzt das Problem ein, *wie* ein Ich *in absentia* zu vergegenwärtigen wäre: »il problema del ›perché‹ della vita s'era trasformato nel ›come‹ si vive« (279) – eine erkenntnistheoretische Herausforderung schlechthin. Ohne verbürgten Sinn des Lebens bestünde sie darin, aus diesem Verlust zumindest noch ein Sinnbildungsverfahren zu retten. In ihrem ›Herzen‹ plädiert ›Insel‹ in dieser Hinsicht für eine Dramaturgie von Blick und Gegenblick – wie Systole und Diastole. Selbst wenn der eine dadurch zum Dementi des anderen wird – zusammen verhindert ihre auf Dauer gestellte Dialektik, dass *eine* Sichtweise sich absolut zu setzen und einen Beherrschungszwang auszuüben vermag. Das Wahre, in dessen Sinne, wollte Adorno als das Unwahre bloßgestellt wissen.

Geradezu eine Einführung dazu bietet das frühe Gedicht *Vento a Tindari* (ca. 1928). Es eröffnet seit 1938 die Sammlung *Acqua e Terra*. Das biografische Ich, zur Zeit der Abfassung im bitteren ›Exil‹ in Rom, evoziert im lyrischen Ich einen grundsätzlichen Blick zurück auf das, was Tindari für es bedeutet: es ist wiederum ein Blick – von Sizilien hinaus übers Meer auf die ›glücklichen Inseln‹, auf eine Zeit, in der die Jugend ihm ›äolische‹ Klänge der Liebe und Harmonie aus der verlorenen poetischen Kindheit der Sprache verhieß. Geblieben ist ihm allein das Negativ, der Blick zur verdunkelten Erde, zu Schatten, Schweigen und Tod. An ihm kann das düstere Ich jetzt allenfalls den Verlust des Schönen in der Welt ablesen, sofern sich in einem ›unglücklichen Bewusstsein‹ überhaupt noch ein ›Wind aus der Tiefe‹ regt. Die Insel, ›Geliebte‹ des Dichters (*Isola di Ulisse*; 89), ist zum verlorenen Paradies zwischen den Elementen verallgemeinert. Der Spiegel, den es ihm vorhält, besagt: Identität, von welchem Punkt aus gesehen auch immer, liegt mir, als Abwesendes, stets gegenüber. Das Einzige, was Ich tun kann, ist, sich beständig auf das zu beziehen, was sich ihm entzogen hat.

Doch was wäre der Gewinn einer solchen Anspannung? Quasimodo hat auch dies dem Zentralbild der Insel anvertraut. Sie ist nicht nur räumlich, sondern auch anthropologisch Mitte; steht für ›Herz‹, dem analog Herzlichkeit fehlt. Es ist seinerseits insular geworden. Weder der Verstand sagt ihm etwas, noch die Libido des (surrealistischen) *amour fou*. Deren Besetzungen haben es ›ausgehöhlt‹; es wurde zwar zu einem Raum der Erwartung, in dem aber nichts eintritt, was seiner Natur ursprünglich wäre (*Terra*; 17); es schlägt für nichts Bestimmtes. Es bleibt ›einziges Zentrum‹, gewiss; doch seine Bewegungen führen, wie Ringe im Wasser, von ihm weg und ›ersterben‹ uferlos (*Acquamorta*; 16). Von der einstigen Himmelsmacht bleibt lediglich blinde, vegetative Macht. Krieg und Nachkriegszeit haben seine ideelle Entleerung nur noch gesteigert. Das Gedicht *Lettera* (126) vom September 1945 schafft, mit politischen Untertönen wie in Éluards oder Aragons Résistancelyrik, eine von ›Maschinengewehren‹ bereinigte *tabula rasa*. Das voller ›Schrecken heftig schlagende Herz‹ weiß nicht mehr wofür. Sein Sinn für ›Pietas‹ ist gänzlich ›abgestorben‹ (103). Selbst der Tod wurde ihm belanglos. Was sich in ihm regt, gleicht einem baren ›Spiel des Blutes‹, ist mithin nichts als biologische Motorik.

4

Wie aber ließe sich dem noch etwas Lebenswertes abgewinnen? Die Verneinungen können doch nicht alles gewesen sein. Wenn es überhaupt noch eine Spur gibt, die darüber hinaus führt, dann zweifellos nicht mehr unmittelbar, auf einem natürlich gegebenen Wege; er ist verschüttet. Im Grunde bleibt es einer kulturellen Anstrengung vorbehalten, die sich gegen den Überhang der Kultur wendet. Dies wäre die letzte Maßnahme, um ihr zumindest noch ein *memento vitae* zu gestatten. Der Ort aber, wo dies stattfinden kann, ist die Poesie. Sie macht Quasimodo zur ›Insel‹ zwischen dem trüben Wasser (45) einer abtötenden Zivilisation und dem ›steinigen‹ Festland seiner lebensfeindlichen Begriffe. Ihr immerhin ist die Sprache noch Herzens-Sache; hier darf sie sich frei bewegen und damit die Ästhetisierung als letzte Ausflucht vor der Alleinherrschaft der Verhältnisse in Anspruch nehmen. Dass dies überwiegend die Gedichte selbst reflektieren, entspricht modernistischem Standard. Für die Dichtung Quasimodos spricht allerdings, dass es ihm gelingt, sogar seine Poetik in den Bildraum der Insel aufzunehmen. Es ist dies die intimste innere Verknüpfung seines Werkes. Die Grundformel dafür könnte lauten: das Gedicht ist das ›Herz‹ der Diskurslandschaft.

Auch diese poetische Selbstfindung geht von einer anknüpfenden Abwendung aus. Das verstümmelte Sonett *Sovente una riviera* (88) fasst es zusammen. Noch klingt frühere Dichtung vielstimmig nach. Mit ihr war das Ich, nach Art

des (humanistischen) Bienengleichnisses groß geworden; sie stellt sein Bildungsfundament dar. Doch nun ist klassizistische Dichtung, getragen von Verstand (›Sonne‹) und Begriff (›Erde‹), ›graue Sandwüste‹; lehrt allenfalls noch totes Wissen. Und romantische Kunst, die aus ›nächtlichem‹ Tiefenbewusstsein (›Wasser‹) aufsteigt, verläuft sich im ›Sand‹ – ›verlorene Heimat‹ beide, literarische Antiquitäten.

Wie also dichten in dürftiger Zeit, die, nach Ansicht der Künstler, an nichts Wahrhaftiges mehr zu rühren vermag? Quasimodo zieht eine Konsequenz, die sich einer großen ästhetischen Signatur der zweiten Moderne anschließt: es bedarf einer Sprache im Zeichen des Schweigens, die zum Äußersten bereit ist (›verrà il tempo del silenzio‹; 278). Es ist diese Paradoxie, die nicht nur Quasimodos Lyrik in Bewegung hält. Er ist sich der Risiken wohl bewusst. Wo seine Verse zum Schutz vor Missbrauch bis an die Grenze des Verstummens gehen, laufen sie Gefahr, gänzlich ›überflüssig‹ (*Salina d'inverno*; 90) und ›sterik‹ zu werden (*L'Anapo*; 82). Auf dem Spiel steht zuletzt, was einen Dichter am Leben erhält: dass er im kulturellen Gedächtnis einst ›stimm- und gestaltlos‹ – ohne Nachruhm sein würde (*Airone morto*; 84). Noch kurz vor seinem Tod bestimmt dieser Zwiespalt sein Vermächtnis. Die ›Blätter‹, die von seinem Baum der poetischen Erkenntnis gefallen sind, erscheinen ›quasi weiß‹; beschrieben zwar, ohne Gewähr jedoch, etwas zu sagen zu haben (*Ho fiori e di notte*; 257).

Andererseits: erst Schwerverständlichkeit und Abstraktion verschaffen der Sprache die notwendige Dekontamination von allen Vereinnahmungen des Tages. Poetisches Schweigen in diesem Sinne würde damit Platz schaffen für eine Gedenkstätte der ›voce primitiva‹ (30), der untergegangenen mythisch-lyrischen Ursprache im Kindesalter der Menschheit. Poesie könnte so die Absenz wahrnehmbar werden lassen, die das ›Schweigen begrabener Himmel‹ (*Alla notte*; 56) erzwungen hat. Quasimodo hat diese letzte, minimale Offenbarung des poetischen Wortes in einem Bild eingefangen, das alle Gedichtsammlungen inspiriert: die Meeresmuschel. Als Fundstück auf der vielsagenden Grenze zwischen Wasser und Land korrespondiert sie abermals mit Montales ›Sepiaknochen‹. Doch anders als diese stellt sie die Frage nach der kommunikativen Funktion von Dichtung. Von Botticellis Gemälde her gesehen bedeutet sie das, was ihr bleibt, wenn ihr der Eros Ficinus entzogen wird: Hohlraum des vegetativen Umtriebs in menschlicher Natur. Poetisch übertragen: sie versinnbildlicht eine Liebesdichtung, die sich in eine Dichtung ohne Liebe verwandelt hat. Der Dichter selbst ist zum ›Liebenden‹ geworden, der ›nicht wieder geliebt wird‹ (›amante disamato‹; 285), auch nicht von der Tradition. In ihrem Zeichen war Venus einst gekommen; jetzt ist sie allenfalls noch Bildungsreliquie.

Doch im Rücken dieser Abgrenzung kann sich die Muschel des Gedichts als Echoraum zur Geltung bringen, wo, dem Rauschen des Meeres gleich, undeutlich, verworren, gebrochen, eben dadurch lebensecht etwas verlautet, das an die

Stimme der verlorenen Eigentlichkeit erinnert. Dann ließe sich ihm noch einmal ein diskreter Liebesdienst zuschreiben: Poesie schüfe subtile Worträume, um sich, im doppelten Sinne des Wortes, zu verhören. Wohl beklagt sich das lyrische Ich: ›Nichts, nichts (Substantielles) gibst du mir‹ (*Dare e Avere*; 235). Immerhin aber ›hört sie ihm zu‹. Seinem nach oben hin gelebten Ich würde dadurch wenigstens eine ästhetische Selbstbegegnungsstätte bereitet. Was es dabei erfährt, tritt hinter das zurück, dass es überhaupt noch soweit kommt.

5

Doch wie müssten die ›knappen, verschlungenen Worte‹ (13) der Lyrik gesetzt sein, um mich von mir abzubringen? Nichts Geringeres ist dafür nötig als ein geradezu mythischer Gewaltakt, wie ihn bereits die Avantgarden verübt haben. Quasimodo dazu: wie Aphrodite, wie Venus aus ›der Tiefe des Blutes‹ erstanden sind, muss auch ein poetischer Neuerer geboren werden. Nur ein ›Akt, der die bestehende Ordnung‹ einschneidend verletzt, versetzt sie in die Lage, ›Widerstand zu leisten gegen das Urteil der Zeit‹ (266 f.). Erst dadurch gewinnt sie die notwendige ›Distanz‹ zu Gewohntem und Gewöhnlichem, auch politisch. Ja erst das ›Leiden‹ an den Verhältnissen gibt ihr ethisch das Recht, mit extremer ›Gewalt‹ sprachliche Ketten zu sprengen (*L'Uomo e la poesia*; 277) und die verbalen Kartenhäuser der Vorurteile und Ideologien zu erschüttern. Und dann die vielleicht grundlegendste Volte seiner poetischen Erkenntnistheorie: nicht Folgerichtigkeit, Schlüssigkeit des Denkens – nur der modernistische Bruch mit deren Syntax schafft noch ›wahre‹ Freiräume, in denen man nicht etwas Bestimmtes sein muss. Zur Unterstützung beruft er sich auf Hegel (*Discorso sulla poesia*; 288 ff.). Dass die »Poesie des Herzens« – bei Hegel sollte sie der Roman wahrnehmen – dem »ursprünglich poetischen Weltzustand sein verlorenes Recht wieder erringen« könnte – diese romantische Illusion hat die zweite Moderne Quasimodos definitiv verabschiedet. Poesie vertritt kein »echtes und substantielles« Außerhalb mehr, das in der »Totalität einer Welt- und Lebensanschauung« aufginge. Ihre Worte müssen sich deshalb ganz auf sich selbst berufen. Einer unwiderruflich »zur Prosa geordneten Wirklichkeit« (Hegel)¹¹ kann sie mithin nur beikommen, wenn sie darin von innen her kunstvoll Unordnung stiftet. Der Poet, sagt Quasimodo, soll daher seine ästhetische Befreiungsbewegung vorsätzlich als ›Irregulärer‹ gegenüber der Kultur seiner Zeit bestreiten (286).

Wie aber ließe sich sein Status stimmiger, effektvoller auf Lyrik übertragen,

11 G.W.F. HEGEL, *Ästhetik*, II, hg. v. G. Bassenge, Frankfurt a.M., Europ. Verlagsanstalt, o. J., 452 f.

als wenn er ihre Sprache ›irregularisiert? Dies ist die letzte modernistische Konsequenz, die er sich und seinen Gedichten abverlangt. Als Dichter einer klassischen Kunst, der er nicht mehr sein kann, bezieht er sich abermals anknüpfend-abwendend auf ein Konzept, das sich ein anderer Moderner wider Willen abgerungen hatte: auf die »poesia non poesia« Leopardis.¹² Im Gedicht *A se stesso* (›An sich selbst‹) war er an den Rand dessen getreten, was er für den Abgrund einer kommenden Poesie hielt. Quasimodo nimmt seine Begründung auf. In der Gefangenschaft von Philosophie würde sie zum ›Skelett‹ abmagern (270). Doch was Leopardi eher prophetisch befürchtete, war für Quasimodo inzwischen literarischer Alltag geworden. Seine Frage stellte sich mithin ungleich existentieller. Wie lässt sich, ›gefangen‹ in der ›Schweigen gebietenden‹ »non-poesia« der Lebenswelt (172), noch ein Ausdruck von »poesia« erfinden? Es scheint, als habe er auch dies seinem Elementarbild der Insel entnommen. Mallarmé, dessen Lyrik er kannte, hatte in seinem kühnsten Experiment, dem ›Würfelwurf‹ (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*) eine Poetik entworfen, die die Avantgarden dann umfassend in Kraft setzen werden: das ›isolement de la parole‹, das geradezu schon kubistisch aufzulösen ist als ›Verinselung der Rede‹.¹³ Ungaretti und die ›ermetici‹ hatten es in ihrer ›Poetik des Wortes‹ adaptiert.¹⁴ Beides richtet sich gegen das Jahrhunderte lang gültige Urbild, das Lyrik im ›Gesang‹ (›le chant‹) fand. Doch mit der ›opaken Fluktuation der Meridiane‹ (276) war solcher Einklang unvereinbar. Lyrik hat darüber jeden formalen Anspruch auf eine schöne Stimme eingebüßt. Der anmutige Hirten- gesang der Oboe ist ›erkaltet‹ (*Oboe sommerso*; 39); die Zithern baumeln trostlos im Wind (*Alle fronde dei salici*; 125). Was sie äußern, gleicht einer ›Grabes- stimme‹ (*Un sepolto in me canta*; 48).

Und damit sollen ihre Verse unsere sprachlichen Versteinerungen wie Wurzeln aufsprengen? Voraussetzung ist, dass sie wie ein Fremder über ihre Lebenswelt sprechen. Das bedeutet, gut modernistisch: keine Satzzeichen; keinen bindenden Reim; vor allem aber minimierte Syntax. Kraft dieser Tendenz zur Vereinzelung stoßen ihre Glieder und Worte hart aneinander. Durch gezielte Entvereindeutigung werden sie andererseits jedoch mehrfach anschlussfähig. Das ist die Stunde des Lesers, indem er aus ihrer Not eine kreative Tugend machen kann; indem er unter Anleitung der Lyrik lernt, mit den Zeichen der Zeit, die sie in sich aufgenommen hat, anders umzugehen. Im Motto hatte es bereits geheißt: »Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di

12 G. LEOPARDI, *Zibaldone dei pensieri*, III, ed. crit. e annot., a cura di G. Pacella, Milano, Garzanti, 1991; cifrazione di Leopardi: 4497.

13 St. MALLARMÉ, *Avant-dire au ›Traité du verbe‹ de René Ghil*, in *Œuvres complètes*, éd. H. Mondor – G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945 u. ö. (Bibliothèque de la Pléiade), 857 f.

14 Vgl. F. FLORA, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza, 1936 u. ö. – Quasimodo hat diesen Bezug selbst diskutiert; S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia* (Anm. 1), 280 f.

sole.« ›Durchbohrt‹ gehört ins Amorfach, wo die Liebespfeile ins Herz dringen. Grammatisch aber bezieht es sich auf das Subjekt ›Ognuno‹. Knapper als jede andere Sprache kann Lyrik damit sagen, dass ›Jeder‹ subjektivistisch vereinsamt und auf sich selbst zurückgeworfen wird, wenn ihn Amor verletzt – nur dass es jetzt das verletzende Licht des Zweckrationalismus ist, das ihn verdunkelt: ›ed è subito sera‹. Die Nacht ist über der *natura naturans* hereingebrochen. Gleichzeitig kann darin jedoch auch das ›Erlittene‹ dieser Verblendung anklingen – als Perfekt von ›subire‹. Werkweit durchzieht diese Animation das Spiegelkabinett dieser Lyrik.

Die insulare Poetik Quasimodos bedient sich ihrerseits einer Reihe von explikativen Bildern. Bestimmend ist dabei die Gleichsetzung von Dichten mit ›Syllabieren‹ (bereits in *Vento a Tindari*) – dem gestauten, stockenden, abgehackten Sprechen in Silben, so als sollte bereits der lyrische Sprachfluss die latenten Herzrhythmusstörungen des zeitgenössischen Denkens nachahmen. Denn die ›Worte des Lebens‹ (242), behauptet noch das letzte Gedicht, die wir in einer ›Zeit ohne Freude‹ hören, hat das lyrische Ich nie verstanden; ihre ›trägen Silben‹ können uns allenfalls lähmen. In ihrer Perspektive rückt die Tagwelt ins Bild eines verbalen ›Steinbruchs‹, dem sie als ›Trümmer‹ entnommen sind (39). Ein haltbares Sinngebäude lässt sich auf dieser erschütterten ›Erde‹ nicht errichten. Es wäre, nach einem anderen tragenden Bild, auf (ungarettistischen) ›Sand‹ gebaut. In der Berührung durch die Lektüre würden sie aber – sollen sie gerade – zerfallen und ihre Worte wie Sand durch die Verse rinnen lassen. Immerhin: ihre Bedeutung gerät dadurch in Bewegung. Dann gleichen sie Steinen, die ins trübe Wasser der Realität geworfen werden (130). Eine weitere Bildverknüpfung assoziiert ›Sand‹ mit ›Blut‹ (*Al di là delle onde*; 172). Quasimodo findet damit schließlich zu einer der ehernsten Funktionserwartungen moderner Lyrik: dass ihre intermittierende Gangart dem Blutkreislauf des Intellekts zu neuem Leben zu verhelfen vermag.

Ein anderer ›Zweig‹ seines dichterischen Blattwerks weist zurück auf beste petrarkistische Tradition. Er erwächst der mythischen Liebesgeschichte von Apoll und Daphne. Bereits in ihr vermag Quasimodo den ›aktiven Schmerz‹ zu erkennen, den er seiner eigenen poetischen Biografie zu Grunde legt. Denn anders als Apoll (und Petrarca) scheint ihm deren Lohn, der dichterische Nachruhm, versagt. Die ›Blätter‹, die seine Verlusterfahrung hervorbringt, fügen sich zu keinem Lorbeerbaum mehr. Seine Verse haben jeden orphischen Zauber verloren; ihnen bleibt allenfalls schmerzliche In/vers/ion: wie Herbstblätter (53) fallen sie, ›rußigen Vögeln‹ gleich (166), lautlos zu Boden und bilden ›schwarze Haufen‹ (96). Auf einen poetischen Baum des Lebens lassen sie nicht mehr schließen, der einen ›Canzoniere‹ hätte begründen können. Allein dem ›Windstoß‹ einer kreativen Lektüre ist es vorbehalten, ihrer losen Textur noch einen soliden Kontext zuzuspielen. Denn eines bleibt ihnen unbenommen: so

sehr eine modernistische Diktion das Gedicht am Grenzwert eines ›leeren Blattes‹, einer ›weißen Seite‹ misst – sie beschwört andererseits gerade damit jenen weißen Fleck, der alles Umgebende in ein neues Verhältnis rücken kann. Selbst das letzte Gedicht bekennt sich noch dazu (257). Das Weiß der lyrischen Blätter tritt dadurch in Opposition zu jener anderen, abtötenden Erhellung, die vom Licht des Verstandes ausgeht und all die früheren ›Himmelsaussichten‹ (›vista d'alti cieli«; 66) nicht aufzuklären wusste, wie Quasimodo im Gedicht *Compagno* (49) besprochen hat. Denken und Dichten agieren demnach gegenläufig wie Tag und Nacht, hell und dunkel. Nur wer ihre Illusionen, wie das Ich, in seinem Herzen begraben hat, der reinigt sich – negative Erkenntnis – für einen tieferen Aufschluss, wie er im Ritual des ›Opferlammes‹ (›bianco«) sich einstellt.

Also kommt es darauf an, Klarheit und Eindeutigkeit der lyrischen Sprache zu opfern und das Gedicht als eine Topographie von Lücken, Spalten und Leerstellen aufzufassen – allemal Spielräume der Vorstellungskraft, die zu ›etwas‹ anregen, ohne es zu benennen. Dies ist der emphatische Grund, der moderne Kunst bis an den Rand der Unverständlichkeit treibt. Äußert sich in ihm nicht ein letzter Reflex jener unbefleckten Empfängnis der Sprache, als deren Botin Lyrik sich insgeheim immer verstand? Poesie, betont Quasimodo in diesem Sinne, ›sagt‹ nicht eigentlich etwas ›aus‹ (›non dice«). Sie lässt vielmehr etwas ›hervortreten‹ (›fa ›esistere«). Mit Heidegger, dem Zeitgenossen zu sprechen: sie ließe sich als ein Ort verstehen, um etwas ›sein zu lassen‹.¹⁵ Dazu aber muss man sich auf ›Holzwege‹ begeben, die zwar in die Irre gehen, sich aber nicht verirren.¹⁶ Lyrisch gesehen verlangt dies, die verstörte Gebrauchssprache – beredt – zum ›Schweigen‹ zu bringen. So könnte durch die Eingaben des Lesers im Geflecht ihrer Zeichen ›etwas‹ Abwesendes zumindest noch als abwesend zu Bewusstsein kommen. Gewährt werden kann freilich nichts mehr. Die letzte Gedichtsammlung *Dare e Avere* von 1966 lässt keinen Zweifel. Die weiße Seite, die lyrisch bereinigte Sprache – ›nichts gibt‹ sie dem lyrischen Ich, ›nichts‹ (235). Mit ›Gewalt‹ und unter ›Schmerzen‹ vermag sie jedoch einen ästhetischen Raum freizusperrern, der demnach ›nichts‹ erwarten lässt, aber wenigstens die Erwartung als solche lebendig erhält. Die Worte, die hier fallen, gleichen daher Tränen ›für alle, die [...] warten und nicht wissen auf was‹ (*Lettera alla Madre*; 157). Dies ist das bewegende Moment einer Sprachkunst, die nur noch als Nicht-Poesie – Poesie sein kann. Samuel Beckett wird es im *Warten auf Godot* zu einer Parabel der zweiten Moderne erheben.

Und damit sollte sich der Mensch neu erschaffen lassen? Ist das nicht hoffnungslos idealistisch, unwirksam weil unpopulär? Daran ändert wenig, dass Quasimodo auf Krieg und Kriegsfolgen verbal reagiert und sich angepasst hat.

15 M. HEIDEGGER, *Was ist Metaphysik?* (1929), Frankfurt a.M., Klostermann, 1955⁷.

16 M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1957³, 310 f.

Wie er selbst erklärt, folgt auch seine Lyrik seit den vierziger Jahren gleichwohl der elementaren ›Wendung‹ (›rotazione«; »spirale«; 279; XXVII) seiner Poesie insgesamt. Doch weder er noch andere, die der Lyrik des 20. Jahrhunderts etwas bedeuten, haben sich durch diese vordergründige Aussichtslosigkeit abhalten lassen. Ihre Einsamkeit – ›der Dichter ist allein‹ (305; 316) – gibt ihnen die ethische Rechtfertigung für ihre dissidente Haltung. Nur hinter ihren ›Mauern‹ können sie dem Elementarbedürfnis von Lyrik nachkommen: anders reden zu können. Bei aller Anstrengung, ohne die ihre moderne Lesart nicht zu haben ist, spricht sie auf ihre verschlossene Art eine intime Einladung zu freier Liebe mit der Sprache aus. Natürlich drohen solche lyrischen Gratwanderungen zwischen belasteter und befreiter Rede abzustürzen; auf der einen Seite ins Fahrwasser von Résistance und (linker) Ideologie, auf der anderen in leeres, manieristisches Geraune. Davor war auch Quasimodo nicht gefeit. Der Pomp und das Prestige D'Annunzios ließen sich nicht so leicht abschütteln. Wie überhaupt Quasimodo ein sehr italienischer Dichter ist. Mehr als andere Modernisten außerhalb Italiens leidet seine Sprache an der Größe – und dem Verlust der überragenden kulturellen Formate, die Antike, Humanismus und Renaissance auf dem Boden Italiens hervorgebracht hatten. Deshalb auch der klassizistische Unterton seiner Modernität, Reminiszenz eines unverfügbar gewordenen Erbes.

6

Eine Gefahr für die öffentliche Ordnung soll sie gleichwohl sein (311/12). Vielleicht hat Quasimodo in einem höheren Sinne nicht unrecht. Ist es nicht so, dass die leise, dunkle Stimme der Poesie vor allem am Echo derer wächst, die sie vernommen haben? Es sind nicht zuletzt kritisch-kreative Leser, die das lyrische ›Syllabieren‹ in Worte bringen und es vermitteln; die Dichtern einen Namen, Werken einen Rang verleihen. Auf welchem verschlungenen Wegen der Rezeption auch immer haben sich einige unter ihnen gerade von avanciertester Lyrik zu neuem Denken inspirieren lassen. Vertritt die ›Differanz‹ Derridas nicht eine Poetik des Aufschubs, die sich vornimmt, etwas so zu sagen, dass es gleichwohl nicht gesagt wird, um jeder ›Eschatologie der Eigentlichkeit‹ zu entgehen – eine Lektion seines (lyrischen) Sprachbruders Edmond Jabès?¹⁷ Oder Foucaults Feldzug gegen den ›transzendentalen Narzissmus‹ und dessen verhängnisvollen Glauben, ein Subjekt könne sich autonom, vernünftig selbst setzen. Mit Verweis auf Borges und Mallarmé forderte er: ›Heutzutage kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken‹. Deshalb müssen sich die ›Wörter

17 J. DERRIDA, *Edmond Jabès et la question du livre*, in ders., *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 99 – 116.

im Werden der Sprache« ansiedeln.¹⁸ Selbst einer, der erkennbar nicht an modernistischer Lyrik Maß nimmt, kommt zu denselben Schlüssen. Wittgenstein weist entschieden die Forderung zurück, von Sprache eine »Kristallreinheit der Logik« zu verlangen. Sie »droht« darüber »zu etwas Leerem zu werden«.¹⁹ Seine Philosophie des Sprachspiels will deshalb den »Kampf gegen die Verhexung unseres Verstandes durch die Mittel unserer Sprache« von innerhalb des Denkens aufnehmen – ganz so wie Quasimodos Lyrik von unterhalb.

18 M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 u. ö., 353, 414.

19 L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1971 u. ö. (Suhrkamp-Taschenbuch 14), 77 ff.

