



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 4 (2021): *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945.*

Herausgegeben von Michael Braun, Henrieke Stahl und Amelia Valtolina.

Söffner, Jan: Was wäre möglich, wenn die Poesie noch möglich wäre? Und was hätte die Natur damit zu tun? Zeitgemäße Annäherungen an Eugenio Montale. In: IZfK 4 (2021). 11-29.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-0d9b-e8bf

Jan Söffner (Friedrichshafen)

Was wäre möglich, wenn die Poesie noch möglich wäre? Und was hätte die Natur damit zu tun? Zeitgemäße Annäherungen an Eugenio Montale

What Would Be Possible if Poetry Were Still Possible? And What Would Nature Have to Do with It? Reconsidering the Work of Eugenio Montale

This essay puts forth a definition of poetry rooted in experience. In following Eugenio Montale, it analyzes two of his poems – “I limoni” and “Notizie dall’Amiata” – to show how the poet, rather than constructing discrete poetic worlds, aims at a poetry revealing the world and nature to a concrete reader, unforeseeable for the poet. Poetry thus aims at imbuing this reader’s life with an ephemeral poetic form, rather than evoking its own self-sufficient aesthetics. In doing so, chance and flaws in the social and cultural construction of reality act as co-authors of his “poesia”.

Keywords: nature, poetry, phenomenology, existentialism

Im Andenken an Roberto Bazlen, ohne den Montale vielleicht nicht gelernt hätte, dass er Montale war.

“È ancora possibile la poesia?” – „Ist die Poesie noch möglich?“ war der Titel der Rede, die Eugenio Montale anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises hielt. Die Frage ist besser als die Rede selbst. Montale beschreibt eine utilitaristisch und ökonomisch geprägte mediale Realität, die, seiner Ansicht nach, das Überleben der Poesie erschwere. Sein größtes Problem scheint es zu

sein, dass eine solche Realität Gedichte zu „Gebrauchsgegenständen“¹ mache. Er sieht die wahre Poesie demgegenüber als nutzlos an. Eine durch die Mühlen Adornos gegangene Ästhetik der Interesselosigkeit und der *poésie pure* klingt hier an, die schon 1975, als Montale die Rede hielt, Patina angelegt hatte. Konkret wendet er sich gegen die zeitgenössische Form der engagierten Lyrik und lyrischer Performances. Er verurteilt die mediale Demokratisierung und vor allem die Popmusik – also die „ausschließlich lärmhafte und undifferenzierte Musik, die man an jenen Orten hört, wo Millionen Jugendliche sich versammeln, um den Schrecken ihrer Einsamkeit auszutreiben.“² Einsamkeit aber ist für Montale die Bedingung der Poesie. So weit, so schade – denn das Potential der Frage, die Montale stellte, wäre viel größer gewesen, und zwar deshalb, weil man gerade von ihm hätte erwarten können, dass er sie auf eine Weise gestellt hätte, die uns heute noch hätte einiges sagen können. Der vorliegende Aufsatz verfolgt das Ziel, dieses verspielte Potential vor dem Hintergrund von Montales Lyrik freizulegen.

Ein wenig davon klingt an einer besonderen Stelle der Rede an, nämlich dort, wo Montale von der Unmöglichkeit des Dichters spricht, seinen wahren Adressaten („destinatario“) zu kennen.³ Man versteht, dass die Poesie, die Montale im Auge hat, *erstens* auf reale Rezipientinnen und Rezipienten ausgerichtet ist. Und sie ist damit *zweitens* keine Sache des Textgeschehens alleine – sie ist eine Lebens- und Erlebensform.

Dies ist eine sehr scharfe und sehr überspitzte Auslegung einer Auffassung, die Montales alter Freund, der Literaturtheoretiker Benedetto Croce, entwickelt hatte, der – für heutige Begriffe sehr willkürlich – zwischen ‚Poesie‘ und ‚Nicht-Poesie‘ unterschieden hatte,⁴ und zwar ebenfalls auf der Grundlage von Erlebens- und Erfahrungskategorien, die gewissermaßen durch die Texte hindurchsprechen sollen. Croces Urteile sind aus heutiger Sicht methodisch durchaus problematisch. Sie basieren ihrerseits auf einer Form der eigenen, teilweise idiosynkratischen Erfahrungswelt. Auf eine intuitive Weise sind viele seiner Beobachtungen dabei zwar durchaus nachzuvollziehen, aber sie entbehren fast all dessen, was man heute als wissenschaftliche Textarbeit bezeichnen würde.

Allerdings stellt Croces Ansatz gerade deshalb eine Herausforderung für die heutige Literaturwissenschaft dar – denn was die Philologie in den letzten hundert Jahren an Wissenschaftlichkeit hinzugewonnen hat, war erkaufte um den Preis der Einklammerung der Tatsache, dass Literatur eben nicht nur Wissensordnungen reflektiert und autonome ästhetische Effekte evoziert: Sie weckt und erfüllt auch andere Bedürfnisse, nämlich diejenigen nach der Lebenserfahrung und der Mög-

¹ Montale (1975).

² “L’esempio che ho portato potrebbe estendersi alla musica esclusivamente rumoristica e indifferenziata che si ascolta nei luoghi dove milioni di giovani si radunano per esorcizzare l’orrore della loro solitudine” (ebd.).

³ Ebd.

⁴ Croce (1923).

lichkeit nicht alltäglicher – eben poetischer – Haltungen zur Welt und in der Welt. Gerade hierin sah Croce die Hauptaufgabe von Literatur; und er begriff sie als lesenden Nachvollzug einer vom jeweiligen Autor vermittelten Erfahrungswelt.

Montale folgt Croce nun recht weitgehend. Er behält die Unterscheidung von ‚Poesie‘ und ‚Nicht-Poesie‘ genauso bei wie ihren experienciellen Hintergrund, indem er in seiner Rede etwa der engagierten, auf konkrete Ziele gerichteten Lyrik unterstellt, keine Poesie zu sein. Und auch er koppelt dieses Urteil von der Gestalt der Lyrik selbst ab. Literarische Qualität allein reicht – so müssen wir seine Rede verstehen – für Poesie nicht aus.

Die poetische Erfahrung ist aber bei Montale – anders als bei Croce – nicht eine Imitation, ein Nachvollzug der Autorerfahrung, sondern eine Begegnung zweier Erfahrungswelten – derjenigen von Autor oder Autorin und Leser oder Leserin. Insofern verschärft sich Croces Problem der Poesie, die ja bloß auf den textgeleiteten Nachvollzug der Erfahrungswelt der Dichter setzt. Montale kennt als Unbekannte in seiner Rechnung neben der konkreten, singulären Autor-Erfahrungswelt auch die konkreten und singulären Erfahrungswelten der Adressatinnen und Adressaten. Und letztere sind weder im Text auszudrücken noch aus der Autorperspektive vorauszusehen. Sie sind kontingent. Montale führt das Beispiel Majakowskijs an, eines engagierten „Dichters am Megaphon“, den er als solchen nicht sonderlich schätzen konnte. Doch zu seiner Überraschung entpuppte sich gerade Majakowskijs als einer der wenigen Leser, bei denen die Saat seiner Lyrik wirklich aufgegangen sei.⁵

Poesie liegt damit in einer Begegnung der einander fremden Erfahrungswelten – einer Begegnung allerdings, die nur im Lesen möglich ist, von der der Dichter selbst stattdessen ausgeschlossen ist. Sie entfaltet sich im Lektürevorgang – dort aber nicht im imitativen Nachvollzug (wie bei Croce), sondern komplementär. Wo und wann sich „Poesie“ ergibt, weiß der Dichter daher nicht und kann es auch weder wissen noch erzwingen – und dies ist die große Unbekannte, um die Montales Rede kreist. Poesie ist angewiesen auf einen Nährboden in der Lebensfähigkeit und Kooperation eines konkreten Lesers, einer konkreten Leserin – und diese Kooperation ist unberechenbar. Die Wege, die die Poesie nehmen muss, um ihren Empfänger zu finden und damit überhaupt erst zur Poesie zu werden, liegen außerhalb der Macht dessen, was Dichtung aktiv erreichen kann. Es sind, um mit Montales Gedicht „Carnevale di Gerti“ zu sprechen: Fehlleistungen des Möglichen („disguidi del possibile“).⁶ Und vielleicht – so ist die Essenz dieser Rede – sind diese Fehlleistungen im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts ins Stadium der Unmöglichkeit übergegangen.

Zur Frage, ob (eine so definierte) Poesie unmöglich geworden ist, werde ich am Ende dieses Aufsatzes zurückkommen. Zunächst möchte ich mich indes ihrer

⁵ Montale (1975).

⁶ Montale (1984: 124).

Möglichkeit widmen. Geleitet bin ich dabei von der Beobachtung, dass Montales Poesie die Kontingenz des unbekanntes Adressaten nicht nur thematisiert, sondern sie als eine Art Ko-Autorin nutzt. Poesie, so möchte ich ausführen, kann für ihn nur dort erreicht werden, wo ihr Zustandekommen kontingent ist. Für Montale als einen die Romantik in die moderne Lyrik hineintragenden Dichter ist Poesie damit eine Erfahrung, oder besser: ein Erleben, das die Dichtung zwar vorbereiten kann, das sich aber letztlich immer spontan, zufällig und nur auf ephemere Weise ereignen kann. Poesie ereignet sich dabei – so wäre meine einfache Formel –, wenn das ansonsten formlose Leben im Umgang⁷ mit einem Gedicht eine spezifische Form annimmt.

Diese Formel erinnert vielleicht ein wenig an Georg Lukács' Überlegungen zur Lyrik in seiner „Theorie des Romans“, in der er von einem ephemeren (und epiphanischen) Moment der Übereinkunft von Leben und Wesen sprach, die ansonsten auseinandergefallen seien.⁸ Fokussiert man das ephemere Erscheinen der Form in der Formlosigkeit, lässt sich auch an eine „Ästhetik des Erscheinens“ im Sinne Martin Seels⁹ denken, oder vielleicht besser noch an eine Entbergung des Da-Seins im Sinne Martin Heideggers.¹⁰ Es mag aber auch an John Deweys „Art as Experience“ erinnern, wo Erleben oder die Erfahrung von Kunst darin besteht, bloße Interaktion mit einem Kunstwerk in erlebte Teilhabe („participation“) zu verwandeln:¹¹ genauer gesagt, ist die Teilhabe bei Dewey Bedingung für seine Definition der ‚Experience‘, die für ihn die Kunst ausmacht. Als solches Theoriepotpourri hört sich diese Poetik jetzt natürlich noch relativ diffus oder gar konfus an. Doch das ändert sich, so hoffe ich, vollzieht man Montales Poetik anhand seiner Lyrik nach.

Dafür hilft zunächst ein Blick auf das wohl programmatischste Gedicht Montales, das, passend für einen Band, in dem es um Gespräche mit und über Bäume gehen soll, „I limoni“, die Zitronenbäume heißt und aus der ersten Sammlung „Ossi di seppia“ stammt.

I limoni

Ascoltami, i poeti laureati
 si muovono soltanto fra le piante
 dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.
 Io per me amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi

5

⁷ Mit „Umgang“ meine ich hier nicht einfach die Textproduktion oder Textrezeption, sondern den Vorgang, einen Text insofern zu erleben, als man ihn vollzieht und mit-erlebt. Zum Unterschied vgl. Söffner (2014).

⁸ Lukács (1920: insbes. 53f.).

⁹ Seel (2000).

¹⁰ Heidegger (1935/2012).

¹¹ Dewey (1932/2005: insbes. 22f.).

qualche sparuta anguilla:
le viuzze che seguono i ciglioni,
discendono tra i ciuffi delle canne
e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni. 10

Meglio se le gazzarre degli uccelli
si spengono inghiottite dall'azzurro:
più chiaro si ascolta il sussurro
dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
e i sensi di quest'odore 15
che non sa staccarsi da terra
e piove in petto una dolcezza inquieta.

Qui delle divertite passioni
per miracolo tace la guerra,
qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza 20
ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta 25
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità

Lo sguardo fruga d'intorno, 30
la mente indaga accorda disunisce
nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce.

Sono i silenzi in cui si vede
in ogni ombra umana che si allontana 35
qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.

La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolta 40
il tedio dell'inverno sulle case,
la luce si fa avara - amara l'anima.

Quando un giorno da un malchiuso portone
tra gli alberi di una corte
ci si mostrano i gialli dei limoni; 45
e il gelo del cuore si sfa,
e in petto ci scrosciano
le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità.¹²

¹² Montale (1984: 11f.).

In deutscher Übersetzung:

Die Zitronen [oder: Zitronenbäume]

Hör zu, die mit Lorbeer bekränzten Dichter
bewegen sich nur, wo die Pflanzen
wenig gebräuchliche Namen
haben: Buchsbaum, Liguster, Akanthus.
Ich aber mag die Pfade, die in verwachsene 5
Gräben münden, wo in halb ausgetrockneten
Pfüthen Knaben vereinzelt Aale
erhaschen, die längs der Terrassen
zwischen Rohrbüscheln hinabführen
zu den Gärten, zu den Zitronenbäumen. 10

Besser, das Vogelgezeter
erlösche im Blau, das es aufnimmt:
Zweige in der fast reglosen Luft,
und man spürt dieses vielfache Duften,
das der Erde verbunden bleibt, und es fällt 15
in die Brust eine rastlose Süße.

Keinen Krieg mehr kennt wie durch ein Wunder
das Wirrwarr der Leidenschaft:
Auch uns Armen wird Reichtum zuteil
mit dem Duft der Zitronen. 20 (orig. 21)

Siehe, in diesem Schweigen, in dem die Dinge
sich lösen und scheinbar bereit sind,
ihr letztes Geheimnis
zu offenbaren, erhofft man zuweilen 25
ein Straucheln der Natur zu entdecken,
den toten Punkt dieser Welt, den Ring,
der nicht festhält, den zu entwirrenden
Faden, der uns endlich
mitten in die Wahrheit hineinführt. 30 (orig. 29)

Der Blick schweift umher,
der Geist forscht, eint, hält
auseinander im allseits verbreiteten
Wohlgeruch, wenn der Tag sich schon neigt.
Es ist jene Stille, in der man
in jedem menschlichen Schatten, der sich entfernt 35
eine erschreckte Gottheit erblickt.

Doch die Täuschung vergeht,¹³ und die Zeit
führt uns zurück in die lauten
Städte, wo das Blau sich in Streifen
Nur zeigt, hoch oben, zwischen den Simsen. 40 (orig. 39)
Der Regen ermüdet die Erde, und die Winterträge
lastet dann dicht auf den Häusern,
das Licht wird spärlich und bitter die Seele.
Bis eines Tages ein halb

¹³ Sinngemäß steht hier im Original: „Aber die Illusion bleibt aus“.

offenes [genauer: schlecht geschlossenes] Tor zwischen Bäumen eines Hofes
auf das Gelb der Zitronen zeigt; 45
bis das Eis des Herzens zerschmilzt
und die Brust von Gesängen
erschallt aus den Goldtrompeten
der Sonne [wörtlich: der Sonnigkeit].¹⁴

Das Gedicht beginnt mit der Klage, dass die “poeti laureati” (V. 1), also die lorbeerbetränzten Dichter (oder auch Dichter mit Hochschulabschluss, was im Italienischen dasselbe Wort ist), gesuchte und seltene Pflanzennamen verwenden und sich selbst durch entsprechende Wörnergärten wandern lassen. Dies ist als Kritik an einem Verständnis der Poesie als *poiesis* zu verstehen, d.h. als Konstruktion eigener, qua Text evozierter Welten – und gerade diese Poesie (für die in seiner Zeit die Lyrik Gabriele D’Annunzios stand) stellt Montale nun als ‚Nicht-Poesie‘ dar.

Was aber tut sein eigenes Gedicht dann, wenn es nicht auf poetische Evokation angelegt ist? Zunächst schildert es einen Gang in die Natur – und das lässt vermuten, dass diese Natur der suggestiven Sprachkunst der Lorbeerdichter entgegengesetzt sein soll. Das Gedicht setzt auf eine Alltagsnatur, die sowohl mit dem Garten Eden (also dem Aussetzen der weltlichen kriegerischen Begierden, dem Ort vor der *felix culpa*) als auch mit antiken Idyllen enggeführt wird, in denen noch die Gottheiten wandelten. Die Opposition ist aber nicht einfach diejenige zwischen einer poetisch ästhetisierten und einer alltäglichen Sprache und damit auch nicht diejenige einer ästhetisch extravaganten und einer alltäglichen Naturerfahrung; diese Entgegensetzung wäre auch sehr einfach zu dekonstruieren, denn wie natürlich wäre Montales eigene Naturerfahrung, wenn sie doch offenbar selbst im Text lyrisch evoziert ist? Montale pflegt zudem alles andere als eine Einfachheit des Sprachgestus, der selbst nur eine poetische Strategie wäre (ein Vorwurf, den man etwa Umberto Saba machen konnte).

Seine poetische Kraft findet Montale daher gerade nicht in einer Form des Alltagsrealismus, der sich gegen lyrische Ästhetisierung sträuben würde. Ganz im Gegenteil: Montale bleibt durchaus jener literarischen Konterdiskursivität¹⁵ treu, die Renate Homann aus systemtheoretischer Weise als Theorie der (modernen) Lyrik neu aufgelegt hat.¹⁶ Allerdings ist dies gar nicht der Hauptaustragungsort seiner Poetik, oder besser: Poetik – also die *Poiesis*, das Hervorbringen von Sprachformen – ist nur Mittel, nicht Hauptaustragungsort seiner Poesie. Seine Dichtung leistet zwar sowohl die Inszenierung einer lyrischen Sprechsituation als auch diejenige einer evozierten Realität; ebenso öffnet er die lyrische Sprachform in seiner (sehr besonderen) rhythmisch-metrischen Form für den unterschwellig körperlichen (,tanzenden‘) Mitvollzug durch die Leserinnen und Leser.¹⁷ Doch

¹⁴ Montale (2013: 10-14). Übersetzung: Ch. Ferber.

¹⁵ Warning (1999).

¹⁶ Homann (1999).

¹⁷ Gumbrecht (1988).

die lyrische *poiesis* – die beschreibende, die evokative, die suggestive und die zum Mitvollzug anleitende – kann, das sagt der Text ganz klar, nicht hinreichen. Was das Gedicht eigenmächtig hervorbringen kann, ist eben noch keine wirkliche Poesie. Der Ausweg aus der *poiesis* liegt aber nicht im Verzicht auf sie – und auch nicht im bloßen Verweis auf die vermeintliche Eigentlichkeit eines Naturerlebens. Sie liegt in dem lyrischen Akt, sie zum Scheitern zu führen.

Das zeigt sich an der intertextuellen Referenz Montales auf eines der bekanntesten italienischen Gedichte überhaupt. Was sein Ich in der Natur antreffen will, folgt einer poetischen Haltung zur Natur, die es recht offenbar von Giacomo Leopardis “L’infinito” („Das Unendliche“) gelernt hat: einem Gedicht, das den Selbstverlust in der Unendlichkeit zelebriert. Diese Erfahrung wurde bei Leopardi von einer Illusion ausgelöst, die ihrerseits beginnt, als das lyrische Ich eine ebenfalls gewöhnliche Landschaft aufsucht: eine Landschaft allerdings, die es nicht einmal sehen kann, weil der Blick auf sie von einer Hecke begrenzt ist. Dort beginnen seine Gedanken zu wandern und das Ich scheitert auf „süße“ (“dolce”) Weise an der eigenen Autosuggestion, an der illusionären Erhabenheit der Unendlichkeit, oder besser der erhabenen Unendlichkeit der Illusion.

Wie gesagt: Montales lyrisches Ich sucht mit einer entsprechenden Poesie-Erwartung die ligurische Natur auf. Seine Beschränkung liegt allerdings nicht in einer Begrenzung der Aussicht, sondern im Verzicht auf den gewählten Namen und seltenen Pflanzen: Montale beschränkt also nicht die Sinneswahrnehmung – er beschränkt die Fiktion des Geistes, in der Leopardi seine Unendlichkeit gefunden hatte. Die sich selbst begrenzte lyrische Evokationskraft ist ihre eigene Hecke, ihre eigene Grenze.

In der dritten Strophe, die den Höhepunkt der Naturerfahrung markiert, kommt nun der Wendepunkt und mit ihm eine weitere Abkehr von Leopardis Modell. Statt die gewollte Perfektion des Selbstverlusts in der Unendlichkeits-Illusion im Angesicht der beschränkten Wirklichkeit sucht Montales Ich eine Lücke in der Wirklichkeit, einen „Fehler der Natur, / den toten Punkt der Welt, den Ring, der nicht hält“ (so wäre meine eigene wörtliche Übersetzung). Dieser Fehler aber findet nicht statt.

Der Durchbruch in die Wahrheit der Poesie (bei Leopardi der Durchbruch in die Unendlichkeit) lässt sich also weder durch die Selbstpraxis der Naturerfahrung noch durch die poetische Erlebenskraft des Dichters heraufbeschwören oder erzwingen. “Ma l’illusione manca” (V. 36), „Aber die Illusion bleibt aus“, beginnt die vierte und letzte Strophe: Der poetische Weg in die Natur allein reicht nicht hin zur Poesie – und man ahnt warum: Es ist gerade der Fehler, der fehlt. Der Plan war zu vollkommen, alle Ringe der Realitätskette halten, und gerade deshalb ist der Spaziergang als Poesiesuche doch noch *poiesis*, Konstruktion aufgrund von literarisch geschulter Sinn-Erwartung, die als solche von der Poesie hermetisch abgeriegelt ist. Der poetische Umkehrschluss liegt nun nahe. Für die Poesie braucht es die Kontingenz, den Zufall, der die Realitäts- und Erwartungskonstruktion, der die *poiesis* des lyrischen Begehrens durchbricht. Und

gerade in dieser letzten, nunmehr enttäuschten und vom Regen und vom Winter heimgesuchten Strophe hält tatsächlich der Ring einer Kette nicht: Es ist der Ring der Kette um einen „malchioso portone“ (V. 43), ein schlecht geschlossenes Tor, und damit ein Konstruktionsfehler der Mauern der grauen Stadt, der zufällig einen Blick auf Zitronenbäume eröffnet: Die gefrorene Seele schmilzt, und erst jetzt ertönen die Trompeten der Sonnenhaftigkeit. Die Bäume, die zu Beginn des Gedichts blühten, tragen nun reife Früchte – und auch der poetische Moment ist reif geworden.

Ein Literaturwissenschaftler mit Hochschulabschluss erkennt, dass sich hinter dieser Metaphorik auch ein Verweis auf Platons „Phaidros“ verbirgt (cf. 251-253), in welchem die Schönheit eines Menschen die Seele eines anderen anamnetisch an ihr wahres überirdisches Sein erinnern kann – wobei ebenfalls ein Schmelzen die entscheidende Rolle spielt: Die verklebten Seelenflügel werden befreit und die Seele löst sich von ihrer irdischen Gefangenschaft, welche bei Montale in der letzten Strophe ebenfalls anklingt. Auch die Beziehung dieser Erfahrung zur Musik ist platonisch, die goldenen Trompeten erinnern an die pythagoreischen Konzepte der Sphärenharmonie – also der allein mit den geistigen Sinnen zu vernehmenden Harmonie des Kosmos. Der Neologismus „solarità“ („Sonnenhaftigkeit“) weist ebenfalls in eine platonische, die Fesseln des Höhlengleichnisses hinter sich lassende Richtung: Montale scheint es dabei (und auch das ist platonisch) mehr um die Idee der Sonne zu gehen. Um das, was die Sonne zur Sonne macht; nicht um die konkrete Sonne selbst. Genauso wie das Gelb mehr ist als die Zitronen (V. 45) und das vogelsangverschluckende Blau (V. 12) mehr Himmel als der Himmel selbst zu sein scheint.

Vor allem aber, so wird jetzt klar, ist die Feindschaft gegenüber der *poiesis*, der Konstruktionskraft von Poesie platonisch – war Platon doch gerade derjenige Philosoph, der das eigenständige „Machen“ (*poiein*) der Dichter zum Grund nahm, diese aus seinem Staat zu verbannen. Entsprechend zielt Montale auf keine *poiesis*, sondern auf eine Anamnese qua Anomalie, eine Selbst-Offenbarung des Lebens im Scheitern seiner Lebenskonstruktionen: Der nicht haltende Ring in der Kette des Seins – und nicht wie bei Leopardi die ausufernde Geistigkeit – soll das lyrische Ich zwar „mitten in eine Wahrheit setzen“ (V. 29). Allerdings zielt die Selbstoffenbarung des Lebens nicht auf immaterielle Ideen wie bei Platon; es geht um eine sinnliche Selbstoffenbarung; das anamnetische Moment eröffnet keine philosophische Erkenntnis, sondern die Poesie als ephemere Lebens-Form.

Was das Erinnerte selbst sei, das so passgenau wie unerwartet sich über die Wahrnehmung legt und ihr die Form der Wahrheit gibt, spielt entsprechend nicht die entscheidende Rolle: Es können (bloß) Zitronenbäume sein – Liguster oder Akanthus benötigt man dafür nicht, und schon gar keine ewigen Ideen. Wichtig ist nur das Moment der unwillkürlichen Erinnerung, in der die Sinneswelt und die Erinnerungswelt zusammenkommen in einem Moment, der zwischen Mentalem (Erinnerungsgehalt) und Sinnlich-Körperlichem (präsentische Erfahrung) nicht trennt: Was erinnert wird, ist indes nicht wichtig, denn nicht

das Erinnererte zählt, sondern der Moment, in dem es dergestalt auf das sinnliche Leben trifft, dass dieses Form gewinnt. Und dabei geht es um die zufällige Begegnung, nicht die Selbstpraxis. Um den Fehler in der lyrischen Konstruktion, nicht um deren *poietischen* Effekt. Poesie ist damit nicht auf die sprachliche Ausdrucks- oder Suggestionskraft reduziert – sie liegt vielmehr in dem exzeptionellen Moment, in dem diese Kraft, die sich selbst nicht genügen kann, bei einem Adressaten auf fruchtbaren Boden fällt.

Montales Lyrik ist damit insofern eine Naturlyrik, als seine Poesie gewissermaßen aus zwei Hälften besteht, die ephemere zusammenfinden müssen und das wiederum nur zufällig können, weil diese Zusammenkunft keine mehr ist, sobald sie geplant und angelegt wird. Auf der einen Seite steht der Text und seine Leistung, die Erlebensfähigkeit des Menschen zu schulen – auf der anderen der Moment der Poesie, auf den diese Schulung angelegt ist, der sich aber zunächst nicht im Lesen, sondern nur in der vom Lesen bedingten, aber nicht evozierten Begegnung mit der Natur ereignet. Und das macht diese Lyrik gerade als Naturlyrik so interessant – denn sie spricht nicht nur über Literatur und geht auch nicht in die Falle, Natur als ideologisches Konzept der Naturalisierung zu missbrauchen. Natur – die Natur der Erde und die Natur des Menschen gleichermaßen – ist vielmehr dasjenige, was ephemere qua Poesie zur Erscheinung gebracht wird.

In seiner zweiten Sammlung – „Le Occasioni“ („Die Gelegenheiten“) – entwickelt Montale diese Poetik weiter, sodass auch die Begegnung mit dem Gedicht selbst zur Poesie führen kann – aber wiederum nur insofern, als diese Begegnung zufällig bleibt. Es ist hierfür sprechend, dass Montale sich der Gelegenheitslyrik zuwendet, wobei diese Gelegenheit aber nicht einfach ein Anlass ist. Indem er sich an Mallarmés Poetik der « Vers de circonstance » annähert, setzt Montale stattdessen nur noch konsequenter auf ephemere Erlebens-Zufälle, die im manifesten Text des Gedichtes verschweigen, höchstens angedeutet werden. Seine oft sperrigen Gedichte warten daher nicht allein auf eine Aktualisierung ihrer Suggestionskraft, sondern, mehr noch als das, auf den Zufall, der sie dem richtigen aber unbekanntem Leser zuführt; sie sind keine für bekannte Gelegenheiten geschriebenen Gedichte, sondern für solche, die auch der Dichter nicht kennt.

In seinen poetischen Kommentaren zu diesem Zyklus führt Montale aus, dass sein Ziel war, die poetische Gelegenheit nur insofern als Text auszuführen, als er deren auslösenden Anlass („occasione-spinta“) verschweige,¹⁸ sodass – in einer Umwandlung von T.S. Eliots Theorie des „objective correlative“ – nur das äußere Korrelat des inneren subjektiven Erlebens übrig bleibt. Mit anderen Worten, Montale verlagert sich nicht auf eine Poetik des Verschweigens, die die Leserinnen und Leser dem Gedicht als einer geradezu konstitutiv unvollkommenen Poesie aussetzt. Der Text wartet darauf, auf eine Erfahrungswelt zu stoßen, zu der er passt.

¹⁸ Montale (1946).

Der Auftrag, den Montales Dichtung stellt, ist also nicht die hermeneutische Herkulesaufgabe, zu deuten, welche Gelegenheit Montale selbst beschreibe – er liegt in der Offenheit für den Zufall, dass ein Gedicht auf den Boden der Erinnerungen der Leser fällt. Das heißt: Der Text spricht nicht mehr nur über die Gelegenheit (wie “I limoni”), sein Sprechen stellt sich vielmehr selbst als Vorbereitung einer Gelegenheit dar.

Wenn, wie oben zitiert, der Dichter seinen „wahren Adressaten“ nicht kennt und auch nie kennen wird, dann liegt der Grund dafür hier. Im Moment der Poesie lässt das Gedicht seine inszenierte Kommunikation hinter sich und schließt sie in einer überraschenden und paradoxen Wendung mit der realen kurz. Die Gedichte beziehen sich damit nicht mehr auf eine äußere Welt, sondern sollen in der Erlebenswelt der Leser operieren. Sie lassen die Ordnung der Bezugnahme als solche hinter sich – und mit ihr die Möglichkeit, zwischen der Realität und ihrer lyrischen Evokation zu unterscheiden.

Um dies zu veranschaulichen, sei ein Gedicht Montales besprochen – das ebenfalls programmatische Gedicht “Notizie dall’Amiata”. Es ist das letzte der Sammlung “Le occasioni”.

Il fuoco d’artificio del maltempo
sarà murmure d’arnie a tarda sera.
La stanza ha travature
tarlate ed un sentore di meloni
penetra dall’assito. Le fumate 5
morbide che risalgono una valle
d’elfi e di funghi fino al cono diafano
della cima m’intorbidano i vetri,
e ti scrivo di qui, da questo tavolo
remoto, dalla cellula di miele 10
di una sfera lanciata nello spazio -
e le gabbie coperte, il focolare
dove i marroni esplodono, le vene
di salnitro e di muffa sono il quadro
dove tra poco romperai. La vita 15
che t’affabula è ancora troppo breve
se ti contiene! Schiude la tua icona
il fondo luminoso. Fuori piove.
E tu seguissi le fragili architetture
annerite dal tempo e dal carbone, 20
i cortili quadrati che hanno nel mezzo
il pozzo profondissimo; tu seguissi
il volo infagottato degli uccelli
notturni e in fondo al borro l’allucciolo
della Galassia, la fascia d’ogni tormento. 25
Ma il passo che risuona a lungo nell’oscuro
è di chi va solitario e altro non vede
che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
Le stelle hanno trapunti troppo sottili,

l'occhio del campanile è fermo sulle due ore, 30
 i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
 di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
 Ritorna domani più freddo, vento del nord,
 spezza le antiche mani dell'arenaria,
 sconvolgi i libri d'ore nei solai, 35
 e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionie
 del senso che non dispera! Ritorna più forte
 vento di settentrione che rendi care
 le catene e suggelli le spore del possibile!
 Son troppo strette le strade, gli asini neri 40
 che zoccolano in fila danno scintille,
 dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.
 Oh il gocciolìo che scende a rilento
 dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
 il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento 45
 il vento che tarda, la morte, la morte che vive!
 Questa rissa cristiana che non ha
 se non parole d'ombra e di lamento
 che ti porta di me? Meno di quanto
 t'ha rapito la gora che s'interra 50
 dolce nella sua chiusa di cemento.
 Una ruota di mola, un vecchio tronco,
 confini ultimi al mondo. Si disfà
 un cumulo di strame: e tardi usciti
 a unire la mia veglia al tuo profondo 55
 sonno che li riceve, i porcospini
 s'abbeverano a un filo di pietà.¹⁹

Die deutsche Übersetzung von Christoph Ferber ist leider unvollständig – sie zerstört das Triptychon, das das Gedicht darstellt, und lässt nur den linken Flügel der Retabel, die erste Strophe, stehen:

Nachrichten von der Amiata

Die Lichtblitze [eigentlich: das Feuerwerk] des Schlechtwetters
 Werden zum Bienenstock-Murmeln am späten
 Abend.²⁰ Im Fachwerk²¹ des Zimmers nagen
 Die Holzwürmer und ein Duft von Melonen
 Dringt aus der Diele. Die weichen 5
 Dünste, die durchs Tal der Elfen und Pilze
 Bis zum schimmernden Kegel der Bergspitze
 Schleichen, trüben die Fensterscheiben, nun,
 da ich dir schreibe, von hier, von diesem Tisch
 in der Ferne, in der Honigzelle einer 10
 ins All geschossenen Kugel –

¹⁹ Montale (1984: 190f.).

²⁰ Wörtlich: „werden ... sein“; im Italienischen steht das Futur.

²¹ Eigentlich: „Gebälk“, es geht um die Decke.

und die bedeckten Käfige, und die Feuerstellen,
 wo die Kastanien brutzeln, und die Schimmel-
 und die Salpeteradern: der Rahmen
 sind sie, aus dem du sogleich 15 (orig. 14)
 hervorbrichst²². Das Leben, das dich so märchenhaft macht²³, ist zu kurz
 noch, soll's dich enthalten! Dein Bildnis
 eröffnet den leuchtenden Grund. Draußen regnet's.²⁴

Ab hier nun meine Interlinearübersetzung:

Und würdest du nur der zerbrechlichen Architektur folgen
 geschwärzt von Wetter [Zeit] und Kohle 20
 den quadratischen Innenhöfen und inmitten derer
 den so tiefen Brunnen; folgtest du nur
 dem gebündelten Flug der Nachtvögel
 und unten in der Einfriedung dem Glimmen
 der Galaxis, dem Bündel [fascia] aller Qualen! 25
 Aber der Schritt, der lange im Dunkeln nachklingt
 ist desjenigen, der allein geht und nichts anderes sieht
 als den Verfall von Bögen und Schatten und Falten.
 Die Sterne tragen dünne Nadelstiche,
 das Auge des Glockenturms ist bei zwei Uhr stehengeblieben, 30
 auch die Kletterpflanzen sind ein Aufstieg
 von Dunkelheit und ihr Geruch schmerzt bitterlich.
 Komm morgen wieder, noch kälter, Nordwind,
 brich die alten Sandsteinhände,
 verwirble die Stundenbücher auf den Dachböden 35
 und alles sei eine stille Linse, Herrschaft, Gefängnis
 des Sinns, der nicht verzweifelt! Komm wieder, stärker noch,
 Nordwind, der die Ketten lieb und teuer macht,
 und die Sporen des Möglichen versiegelt!
 Die Straßen sind zu eng, die schwarzen Esel 40
 die in einer Linie trotten, sprühen Funken,
 vom verborgenen Gipfel blitzt Magnesium zurück.
 Oh, das Rinnsal das langsam aus den
 Rinnen tröpfelt, die wassergewordene Zeit [auch: Wetter],
 das lange Gespräch mit den armen Toten, der Asche, dem Wind, 45
 dem Wind, der säumig bleibt, dem Tod, dem Tod, der lebt!
 Dieser christliche Streit, der keine Worte hat
 als solche des Schattens und der Klage
 was von mir bringt er dir? Weniger als
 was der Mühlbach dir entrissen hat, der 50
 durch seine Zementrinne in der Erde verschwindet.
 Eine Schleifscheibe, einen alten Baumstamm,
 die letzten Grenzen der Welt. Es zergeht
 ein Haufen Stroh: und spät herausgekommen

²² Eigentlich: „in Kürze hervorbrechen wirst“, wieder Futur.

²³ Eigentlich: „das dich fabuliert“, „dich als Fabel erzählt“.

²⁴ Montale (2013: 126f.).

um meine Wacht mit deinem tiefen
Schlaf zu einen, der sie empfängt, tranken sich Stachelschweine
an einem Faden des Mitleids.²⁵

55

Der Mont'Amiata ist ein erloschener Vulkan in der südlichen Toscana – er ist gespickt mit heißen Schwefelquellen. Die Landschaft ist ideal, um das Bedeutungsspiel der vier Elemente in Bewegung zu setzen; vor allem den Weg des Wassers von einem Gewitter bis unter die Erde. Das Gedicht beginnt mit einem Feuerwerk, einem “fuoco d’artificio”, also wörtlich einem künstlichen Feuer, einer Feuer-*poiesis*, die zugleich ein natürliches Gewitter (“maltempo”) ist; und das wiederum bedeutet wörtlich übersetzt sowohl „schlechtes Wetter“ als auch „schlechte Zeit“. Entsprechend trägt das Gewitter bereits sein Verstummen am Abend in sich. Der Verlauf des Gedichts kann dabei anhand der Verwandlung der Funktion der vier Elemente nachgezeichnet werden – vor allem des Wassers und des Feuers: Der “maltempo” beginnt mit Donner und Blitz, dann Regen. In der zweiten Strophe ist das Wetter oder die Zeit selbst zu Wasser geworden: “Il tempo fatto acqua”, die wassergewordene Zeit bzw. das wassergewordene Wetter (V. 44) heißt es da. Ein gewittergespeister Wildbach verwandelt sich dann in der letzten Strophe in ein Rinnsal.

Dabei wird das Wetter nicht nur als Zeitphänomen eingeführt, sondern auch als Metapher für die politische Gegenwart. Das Gedicht zeichnet sich durch einen für den Dichter zur Entstehungszeit des Gedichts durchaus riskanten Einsatz von Metaphern und Anspielungen aus, die sich klar gegen das faschistische Regime und sein Engagement u.a. im spanischen Bürgerkrieg wenden. Die unten zwischen den Brunnenmauern eingefriedete Milchstraße wird zu einem Bündel – fascia – des Schreckens (V. 25), nachdem schon der Vogelflug gebündelt war, offenbar zu Geschwadern (V. 23). Auch die faschistische Farbe schwarz, welche als Heraufsteigen der Finsternis (*ascesa di tenebre*) die zweite Strophe dominiert, ist ein deutliches Signal; und die schwarzen Esel, die in Reih und Glied durch die Landschaft trotten und deren Hufschlag Magnesiumfunken sprühen lässt (V. 40f.), machen die Anspielung auf die Schwarzhemden noch klarer. Eindeutig gemacht wird diese mitlaufende zweite Sinnebene dann am Ende der zweiten Strophe, wo Montale auf den faschistischen Kampfruf des spanischen Bürgerkriegs – “Viva la muerte!” – anspielt. Doch handelt es sich wirklich nur um eine Anspielung oder um eine Sinnebene? Das Gedicht erzählt auch auf der Ebene des Ersehnten durchaus auf eine an die “limoni” erinnernde Weise von einer epiphanischen Anwesenheit des Abwesenden (auf die noch einzugehen sein wird); und ähnlich scheint es auch um den Nachrichtenwert zu stehen, den der Titel benennt; “Notizie dall’Amiata” sind entsprechend zu übersetzen sowohl als Briefnotizen als auch als Nachrichten: Der ferne Krieg ist in der Wahrnehmung der nahen Natur anwesend, man begegnet ihm auch dort, als Schrecken, der das Naturerleben heimsucht.

²⁵ Übersetzung: J.S.

Die schlechte, blitzende und donnernde Zeit ist damit auch im Sinne der Begegnung von Erinnerung und Wahrnehmung, von Wissen und Erleben, von Deutung und Naturepiphanie eine politische. Das ist ein neuer Hintergrund, vergleicht man dieses Gedicht mit "I limoni". Zudem ist dieser Hintergrund derjenige einer Ideologie der *poiesis*, einer politischen Haltung, die die Fehler der Natur technisch zu überwinden oder sogar zu bekämpfen trachtet, und in der das rezeptive Element durch einen "Attivismo" verunmöglicht wird. Wo Montale sich in "I limoni" gegen die faschistisch in Dienst genommene Suggestionskraft der Poesie durch D'Annunzio wehrte, geht er hier auch auf die martialischen Elemente des Futurismus ein, der für den Faschismus ebenfalls prägend war. Doch indem Montale die Politik in die Logik eines Wetterphänomens überführt, kritisiert er schon auf der Inhaltsebene das Streben nach „Herrschaft und Gefängnis des Sinns, der nicht verzweifelt“ ("dominio, prigione / del senso che non dispera" – V. 36f.). Die faschistische Herrschaft wird damit zu einem (Um)Weltphänomen.

Die in der zweiten Lesart des Wortes "notizie" vom Titel angedeutete Kommunikation zwischen dem lyrischen Ich und dem lyrischen Du in Briefnotizen ist ebenfalls sehr vielschichtig. Das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und dem lyrischen Du (vielleicht eine Geliebte, wie dies in anderen Passagen der Gedichtsammlung der Fall ist) wird in dieser Lesart in Form von „Briefnotizen“ wiedergegeben, als die sich das Gedicht gibt (ein Genre, das natürlich fragmentarisch ist und geradezu konstitutiv die "occasione-spinta" verschweigt, sie auf Stichworte reduziert). Die Kommunikation gestaltet sich dabei wesentlich komplexer als die bloße Welt-Erfahrung in "I limoni", wo nur im ersten Vers ein Du adressiert wurde. Das angesprochene Du ist nunmehr allgegenwärtig abwesend.

Das Aufleuchten eines Blitzschlags zu Anfang des Gedichts lässt das Du zunächst auf einer salpeter- und schimmelgezeichneten Wand erscheinen: Das Erscheinen im Lichterspiel bringt Montale in der Bildlichkeit einer Goldgrundikone auf den Punkt (cf. V. 12-18), die an die Sonnigkeit der Trompeten aus "I limoni" erinnert. Doch einmal mehr scheitert die Illusion, das Licht wird vom Regen gelöscht. Allerdings hatte das Gedicht die Möglichkeit der Epiphanie bereits negiert, bevor der Blitzschlag sein Schattenspiel überhaupt erst hervorbrachte. Montale verkehrte in den der Epiphanie vorangegangenen Versen (15-17) Senecas (oder Hippokrates') bekanntes Diktum: "vita brevis, ars longa" (Kurz ist das Leben, lang die Kunst), indem er Kunst und Leben auf demselben Boden zusammenführte und *beide* als zu kurz markierte: „Das Leben, das dich fabuliert, ist immer noch zu kurz, falls es Dich enthält“, das liest man dort wörtlich übersetzt. Die erzählte, geschriebene, sprachlich evozierte Welt kann nur einmal mehr nur eine Illusion von Teilhabe erzeugen, keine Entbergung als Teilhabe.

Eine Begehrens- und damit Konstruktionsstruktur prägt entsprechend den weiteren Verlauf des Gedichts. Das Naturerleben geht in die Logik einer Psychologie der Projektion ein – das Ich findet in der Landschaft nichts mehr als sein eigenes Begehren, insofern als das abwesende Du phantasmatisch und sinnlich zugleich in der Natur erscheint – ähnlich wie dies etwa bei Francesco Pe-

trarca der Fall war, der bereits seine Laura als Abwesende in der Natur epiphanisch als Begehrte vergegenwärtigte.

An dieser Stelle vereinen sich die beiden Lesarten des Wortes „notizie“, die Nachrichten und die Briefnotizen, denn die poetische Begehrensstruktur überträgt sich in die Logik eines poetischen Schattenspiels, eines „langen Gesprächs mit den armen Toten“, welches auch an das Gedenken und an die Gebete von Hinterbliebenen auf Friedhöfen erinnert, an Tote, deren Präsenz ebenfalls umsonst begehrt wird: einem lebenden Tod, in dem der faschistische Aktivismus mit der poetischen Konstruktion genauso zusammenläuft wie Katholizismus und faschistischer Totenkult unter Francisco Franco.

Nur konsequent ist es also, wenn das Ich sich daher fragt, was „dieser christliche Streit“, den das Gedicht in seiner eigenen Haltung (nach)vollzieht, dem Adressaten vom lyrischen Ich zutragen kann. Und seine Antwort ist: „Weniger als der Mühlbach dir entrissen hat, der durch seine Zementrinne in der Erde verschwindet“. Das Du als in der Natur, Landschaft und Lebenswelt immanent präsent und als Person doch absente Instanz wird hier noch einmal aufgerufen, genauer: als die Landschaft, als die Natur selbst – aber nur, um diese Natur zugleich als Ruine ihrer selbst zu fassen, als etwas von Zeit und Regen („tempo“) zerstört. Doch gerade diese Zerstörung durch die wassergewordene Zeit wird am Ende des Gedichts zur Grundlage einer neuen Ästhetik des Erscheinens, die nunmehr der Text selbst – d.h. als „Nachrichten“ oder Brief oder Gedicht – an genau die Stelle einrückt, an der in „I limoni“ noch die bloß benannten Zitronenbäume und die benannte Erfahrung standen:

[...] Si disfà
 un cumulo di strame: e tardi usciti
 a unire la mia veglia al tuo profondo 55
 sonno che li riceve, i porcospini
 s'abbeverano a un filo di pietà.

[...] Es zergeht
 ein Haufen Stroh: und spät herausgekommen
 um meine Wacht mit deinem tiefen 55
 Schlaf zu einen, der sie empfängt, tränken sich Stachelschweine
 an einem Faden des Mitleids.

Das Wasser und das Wachen des Ich werden geradezu telepathisch in den tiefen Traumzustand des Du transportiert – sie sind in ihm und gleichzeitig ist das Du auch in dem wachen Bewusstsein des Ich, das als Vigil („veglia“) benannt wird. Sogar die christliche Erfahrungswelt – vorher nur leere Rede mit den Toten und faschistischer Krieg („rissa cristiana“) – erscheint auf einmal als Ermöglichungsfigur dieser Gemeinsamkeit: Christliches Mitleid („pietà“) und christliche Erfahrung einer paramystischen *unio* vereinen das Du mit dem Ich; allerdings ohne theologische Glaubensinhalte: Die Einheitserfahrung kommt ohne Gott aus. Wichtig ist, dass eine *unio* sich an die Stelle des Gesprächs mit den armen Toten setzt, dass Interaktion und Kommunikation zur Partizipation werden.

Diese Erfahrung, der Kulminationspunkt des Gedichts, ist einmal mehr keine evozierte, sondern nur eine behauptete. Im Gegensatz zu dem Ende des früheren Gedichts ist das Zustandekommen der Epiphanie der Poesie sogar von einem wachen Leser nicht einmal intellektuell nachvollziehbar. Sie wird ermöglicht von Stachelschweinen, die weder einen intratextuellen noch einen intertextuellen Sinn ergeben. Die Gelegenheit wird derart verschwiegen, dass sie den meisten Lesern nichts sagen kann und wird.

Es liegt nahe, dass es bei dieser Erfahrung um eine persönliche geht, welche aber, gemäß der oben umrissenen Poetik, weder benannt noch evoziert wird, sondern verschwiegen bleibt. Damit wartet das Gedicht geradezu darauf, auf den richtigen Adressaten zu treffen – einen nämlich, der mit dieser Stachelschweinerfahrung auf zufällige Weise (und nicht qua Deutung) ein eigenes intimes Erlebnis verbindet, der sozusagen von diesem Text kalt erwischt wird und denken muss: Das hier ist an mich gerichtet, und an niemanden sonst. Und genau das ist es dann auch.

Warum macht Montale es sich aber so schwer? Was wird gewonnen, wenn man die Poesie derart von der Poiesis abtrennt? Was bringt es, den Großteil seiner Leser zu enttäuschen, in der Hoffnung, jemanden zu finden, den das Gedicht zufälligerweise in seinen intimen Erinnerungen trifft? Was bringt es, Ketten zu werfen, die nicht halten sollen, in der Hoffnung, dass jemandem der sich dahinter kundtuende Blick auf Zitronenbäume etwas sagt? Verliert man nicht vielmehr die Möglichkeit einer im Prinzip jedem bemühten und geübten Leser offenstehenden Kommunikation zugunsten einer Zufälligkeit, die sich vielleicht niemals einstellt? Zunächst einmal muss hierauf geantwortet werden, dass Montales Gedichte an poetischer Kraft nichts vermissen lassen – sie verzichten bloß auf den Anspruch, dass diese Kraft auch schon selbst und eigenmächtig Poesie-Erfahrungen hervorbringen könne. Sie verweisen auf ein Potential, lösen es aber nicht ein. Karlheinz Stierle nannte dieses Verfahren einmal in der Diskussion einer Tagung ein „Innehalten vor der Poesie“ (leider brachte er diesen, m.E. für das Verständnis Montales und für diesen Aufsatz fundamentalen Gedanken nie zu Papier).²⁶

Es lässt sich nun allerdings ergänzen, dass dieses Innehalten nicht nur auf die raren Momente hofft, in denen das Gedicht zufällig auf die passende Erfahrungswelt einer Leserin oder eines Lesers trifft. Vielmehr ist es angelegt auf eine Haltung, die mit diesem Innehalten und mit dieser meist enttäuschten Erwartung einhergeht. Es ist angelegt auf eine Öffnung der Leser auf dasjenige, was nicht konstruiert ist, was nicht normal ist, was nicht passt – auf die losen Kettenglieder der Realität. Und es ist diese Öffnung, dieses Erwarten und diese Akzeptanz des Unvollkommenen, die Montales Erfahrung am meisten ermöglicht und lehrt.

Dieses bescheidenere Selbstverständnis des Dichters im Angesicht einer ganz und gar nicht bescheidenen Poesieforderung hilft der Dichtung aus einer Schwierigkeit, vor die sich Naturlyrik ansonsten notorisch gestellt sieht: Kann es

²⁶ Relativ nahe kommt er dieser Einsicht allerdings in Stierle (1997).

eine solche nämlich überhaupt geben, wenn immer nur inszenierte Natur ihr Gegenstand ist, und damit eben keine Natur, sondern Kunst? Indem Montale die Inszenierung auf nur eine der beiden Hälften reduziert, die er in der Gelegenheit der Poesie zusammenführt, gelingt ihm eine andere Haltung: Poesie kann nicht Natur-Lyrik werden, indem sie *über* Natur spricht, sondern nur dann, wenn sie *zur* Natur spricht – oder besser in die Natur hinein.

Die Öffnung ist auch hier das Entscheidende – nicht die eintretende *unio* von Dichter und Adressaten, nicht die ephemeren Momente, in denen das Leben Form gewinnt, sondern die Offenheit, diese auch geschehen zu lassen. Denn ist Montales Poesie nur im Erleben des Unwillkürlichen möglich, dann lehrt sie eine Offenheit für das Erscheinen der Natur; sie lehrt, das Prinzip der *poiesis*, der begehrensgeleiteten Konstruktion einer eigenen Realität zu hintergehen. Die ansonsten sowohl in der Lyrik als auch in der alltäglichen Wirklichkeitskonstruktion zu beobachtende Übermacht des Konstruierens scheint mir daher der Grund zu sein, warum Poesie nur als ephemeres Erscheinen möglich ist – als spontane Formgewinnung des (Er-)Lebens und nicht als Form, in der man das Leben kanalisiert und damit gewissermaßen an seiner Natur vorbeileben lässt.

Kommt man nun von diesen Befunden zurück zu seiner Nobelpreisrede, dann tun sich auch daran Dimensionen auf, die zuvor unsichtbar waren. Zum Beispiel lässt sich vielleicht etwas besser verstehen, warum Montale eine solche Aversion hatte, aus Poesie einen Gebrauchsgegenstand zu machen. Man kann, um dieses Problem klarer auf den Punkt zu bringen, an Martin Heideggers „Frage nach der Technik“²⁷ erinnern, derzufolge das Wesen der Technik sei, Welt in „Bestand“ zu verwandeln, sodass sie nur noch als Rohstoff der *poiesis* („Herstellung“ und „Bereitstellung“) erscheinen kann. Die Poesie als Öffnung gegenüber der Natur setzt indes auf das Aussetzen dieser Ordnung, auf die Anomalien und die Offenheit, diese zur Erscheinung zu bringen. Die Frage, ob die Poesie noch möglich sei, lässt sich damit neu formulieren in der Frage: Kann das Leben noch als Natur zur Erscheinung kommen?

Diese Frage hat nun durchaus gegenwärtig ein gewisses Gewicht, denkt man an eine Situation, in der die von der menschlichen Zivilisation als Umwelt (nicht Welt) beschriebenen natürlichen Systeme nicht mehr einfach als gegeben und stabil vorausgesetzt werden können. In einer solchen Situation ist schließlich nicht mehr die *poiesis* oder Autopoiesis der menschlichen Systeme der entscheidende Schauplatz der Geschichte; in den Fokus gerät stattdessen die Frage, wodurch diese menschlichen Systeme bedingt sind. Das aber ist eine Frage, die die Konstruktivismen der letzten Jahrzehnte selten hinreichend gestellt haben – und zwar so wenig, dass Bruno Latour in seinem „Terrestrischen Manifest“ bereits im Originaltitel « Où atterrir? » die Frage stellt, wo man noch landen, wo man sich noch erden kann.²⁸

²⁷ Heidegger (1953/2002: 5-36).

²⁸ Latour (2017).

Montales Lyrik gibt auf diese Frage zwar keine Antwort, aber sie verleiht ihr eine Form. Sie bringt eine Offenheit gegenüber den Anomalien der Lebenswelt mit sich, gegenüber jenen Fehlern, die hinter unseren Lebens-Konstruktionen zum Verschwinden gebracht werden. Und sie bringt damit eine Offenheit gegenüber dem Scheitern einer von Begehrensstrukturen errichteten Welt: einer Welt, die keine Natur mehr kennt, die nicht ihre eigene Konstruktion, ihr eigener Park (auch im Sinne Sloterdijks)²⁹, ihr eigenes Ressort wäre. Unserer Zeit könnte eine Poesie, die Anomalien und Brüchigkeiten der Realitätskonstruktion nutzt, um die vermeintliche Umwelt als Welt zum Erscheinen zu bringen, daher durchaus etwas zu sagen haben. Ob sie noch möglich ist, lässt sich indes kaum sagen.

Literatur

- Croce, B. (1923): *Poesia e non poesia. Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Bari.
- Dewey, J. (1932/2005): *Art as Experience*. New York.
- Gumbrecht, H. (1988): *Rhythmus und Sinn*. In: Ders. / Pfeiffer, K.L. (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a.M. 714-729.
- Heidegger, M. (1935/2012): *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Frankfurt a.M.
- Heidegger, M. (1953/2002): *Die Technik und die Kehre*. Stuttgart.
- Homann, R. (1999): *Theorie der Lyrik. Heautonome Autopoiesis als Paradigma der Moderne*. Frankfurt a.M.
- Latour, B. (2017): *Où atterrir? Comment s'orienter en politique*. Paris.
- Lukács, G. (1920): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Berlin.
- Montale, E. (1946): *Intenzioni (Intervista immaginaria)*. In: *La Rassegna d'Italia*. 1 (1). 84-89.
- Montale, E. (1975): *È ancora possibile la poesia?* <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1975/montale/25109-eugenio-montale-nobel-lecture-1975/> [21/01/2021].
- Montale, E. (1984): *Tutte le poesie*. A cura di G. Zampa. Milano.
- Montale, E. (2013): *Was bleibt (wenn es bleibt). Gedichte (1920–1980)*. Übersetzt von Ch. Ferber. Mainz.
- Seel, M. (2000): *Ästhetik des Erscheinens*. München.
- Sloterdijk, P. (1999/2008): *Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus*. Frankfurt a.M.
- Söffner, J. (2014): *Partizipation: Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*. Paderborn.
- Stierle, K. (1997): *Im Zwischenreich der Dichtung. Zum poetischen Werk Eugenio Montales*. In: *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur*. 37. 2-22.
- Warning, R. (1999): *Poetische Konterdiskursivität. Zum literaturwissenschaftlichen Umgang mit Foucault*. In: Ders.: *Die Phantasie der Realisten*. München. 313-345.

²⁹ Sloterdijk (1999/2008).