

HÜTERIN DER ÜBERGÄNGE.

Leben im Medium der Sprache: Über Montales Lyrik

Kaum jemand würde wohl widersprechen, Eugenio Montale als den bedeutendsten Dichter Italiens im 20. Jahrhundert zu bezeichnen. Im Grunde ein erstaunliches Phänomen. Seine Gedichte sind ‚modern‘, d.h. vorsätzlich dunkel. Ihre Schwerverständlichkeit lässt einen großen Publikumsverkehr nicht zu. Den Hermetikern wurde er deshalb zugeschlagen. Die Kritik hat, durchaus zutreffend, mehr seine Deutbarkeit als seine Deutung gefördert. Und doch wurde er zum Senator Italiens auf Lebenszeit ernannt, erhielt 1975 den Nobelpreis. Wie bringt es ein schwieriger Lyriker zu solcher Anerkennung?

Hans Magnus Enzensberger hat sich in seinen „Meldungen vom lyrischen Betrieb“ (FAZ, 14.3.1989) der Frage von einer fast schamlos nackten Seite genähert. Aber sie trifft ihren Kern. Er fragt (indirekt): „Wovon leben Lyriker eigentlich?“ Unterstellt ist dabei: von ihrer Lyrik jedenfalls nicht. An ihrer ‚Unverkäuflichkeit‘ kann man sie also erkennen. Denn „das Gedicht ist das einzige Produkt menschlicher Geistestätigkeit, das gegen jeden Versuch, es zu verwerten, immun ist“. Wer dennoch dichtet, muss daher ästhetische Moral - und Nebeneinkünfte haben. Viel von der Ausstrahlung Montales scheint hierin begründet. Er hat sich seiner Kunst verschrieben wie Faust, Baudelaire, Proust und andere. Nicht von ihr, für sie hat er gelebt: „Es war nicht klug, alles auf ein bißchen Literatur zu setzen und auf das Leben zu verzichten“¹, schrieb er in einer düsteren Stunde, von denen es viele gab. Um ihrer Berufung folgen zu können, nahm er, wie er es nannte, einen ‚zweiten Beruf‘ an, als Rezensent, Bibliothekar, Redakteur beim *Corriere della Sera*. Unter diesem Titel ist auf rund 4000 Seiten *Il secondo mestiere*, die

¹ Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano (Mondadori) ¹1990, S. LXIII. Die Zahlen in Klammern beziehen sich auf diese Ausgabe.

Lohnarbeit des Kritikers Montale (von 1920 - 1979), erschienen. Welches Kapital hatte die Poesie ihm also zu bieten, das so offensichtlich am Wert des Geldes vorbeiging? Die Frage wird, von seinen persönlichen Motiven her gesehen, eher noch dringender.

Eigentlich hatte er Glück. „In unseren alteingesessenen Familien war es üblich, einen Sohn zu haben, meistens den Benjamin, von dem man keine vernünftige Tätigkeit erwartete“², schrieb er und meinte sich selbst und die Muße zu ausgedehnten literarischen Lektüren, einer Gesangsausbildung, Malstudien und Schreibversuchen, für lange Sommer in den Cinque Terre an der Ligurischen Küste. Er war für den Geist, nicht fürs praktische Leben begabt, sensibel bis zur Depression, suizidgefährdet, sich seiner Schwäche höchst bewusst. Als *dissidio*, mit sich selbst zerstritten, bezeichnete er, wie Petrarca, seinen Zustand und führte ihn auf seine „völlige Disharmonie mit der Realität zurück“³, die ihn umgab. Das Bewusstsein, in dem er sich einrichtet, hat allerdings Tradition: es ist die des modernen Subjekts. Bereits Novalis hatte es als ‚Dividuum‘ auf den Weg gebracht. Montale nimmt diese Nicht-Übereinstimmung (*maladjustement*) als Grundform seines Lebens an; „man muß seine eigene Widersprüchlichkeit ohne Ausflüchte leben“⁴. Was dieser Verzicht auf ein Leben wie die anderen es führen bedeutet, war ihm, schon mit Blick auf Leopardi, bekannt: die Existenz eines Unzugehörigen, Außenstehenden. Ohne dass er die Gesellschaft verlassen hätte, blieb er ihr dadurch zeitlebens fremd.

Der romantische Elfenbeinturm hätte sich als Zuflucht angeboten. Gerade das aber hat er strikt von sich gewiesen. Vielmehr ging er freiwillig in den ersten Weltkrieg wie viele Gleichgesinnte, die sich befreit wie avantgardistische Kunst auch das Leben wünschten. Dem Faschismus hat er die Stirn geboten. Er war gegen zugespitzte Verhältnisse, hat aber die ‚Ideologien‘ von Kommunismus und Klerikalismus und auch alle Parteien abgelehnt. Den wohlfeilen Posten eines engagierten Dichters hat er von sich gewiesen. Im Grunde war er Dissident gegenüber jeder Form von Wirklichkeit. Je verhärteter sie

²Ders., *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, S. 603.

³Ders., „E ancora possibile la poesia?“ (Nobelpreisrede, 12.12.1975), in: Ebd., S. 5-14.

ihm entgegentrat, desto grundsätzlicher wurde seine Ablehnung.

Wie aber kann einer wie er das aushalten? Wo findet solcher Widerstandsgeist seine Rückendeckung? Die Antwort hat ihn berühmt gemacht: in der Kunst, der Lyrik. Ausgerechnet die „diskreteste aller Künste“⁵, wie er sie in der Nobelpreisrede nannte, die verletzlichste - die schwächste Form der Sprache also, soll seine Schwäche wehrhaft machen? Ihm jedenfalls muss sie eine zweite Biographie eröffnet haben. Was ihm die Gesellschaft versagt - in der Gemeinschaft der Dichter konnte er es finden. Sie nahm sein - lyrisches - Ich in die lange Ahnenreihe poetischen Sprechens auf. Wie in keiner anderen literarischen Diskurslandschaft sind in der Poesie die toten Dichter so lebendig wie die lebenden. Und selbst die Aufständischen unter ihnen hatten zuerst die Sprache ihrer Vorgänger gelernt, ehe sie sie überwand. Denn das war ihr lebenswertes Privileg: dass die Macht der Überlieferung ihr das Recht auf Erneuerung nicht nehmen konnte. Die Alten legten es als Überbietung, die Modernen als Negation und Avantgarde aus.

In diesem fortgesetzten Gespräch mit Dante und Petrarca, Shakespeare, Leopardi, Baudelaire, Mallarmé, Pascoli, Carducci, D'Annunzio, T.S. Eliot, Guillén, Ungaretti und vielen anderen war für Montale Leben. Nur hier, im medialen Reservat der Sprachkunst, kann man beides, „Sankt Georg und Drache“ zugleich sein, wie es im Gedicht „Viele Jahre...“ heißt.⁶ Montales lebenslanger Zweikampf zwischen Identität und Differenz muss hier nicht als Schwäche geahndet werden, sondern darf sich geradezu als poetischer Generator zur Geltung bringen. Sein Exil in seiner poetischen Biographie gab ihm mithin sublimes Heimatrecht. Mit ihrer Hilfe kann der Unzugehörige geradezu eine Tugend des Nein-Sagens ausbilden. „Nur dies eine können wir [i. e. die Dichter] Euch heute sagen: was wir nicht sind, was wir nicht wollen“, erklärt eines seiner bedeutendsten Gedichte („Frag' uns nicht ...“) aus der Zeit des Faschismus.⁷ Nicht weniger als 43 seiner lyrischen Exponate beginnen mit „Non ...“.

⁴Ebd., S. 565.

⁵Nobelpreisrede, in: Ebd., S. 9.

⁶ Ders., „Molti anni, e uno più duro sopra il lago...“, in: *Tutte le poesie*, S. 140.

⁷ Ders., „Non chiederci la parola...“, aus den *Ossi di seppia*, in: Ebd., S. 29.

Montale wollte gleichwohl keine politisch gebundene Kunst. Er steht vielmehr zur modernen Errungenschaft der negativen Ästhetik. Sie erlaubt, und dem Lyriker vor allem, aus dem Widerstand, den die Realität auf ihn ausübt, nicht zuerst Veränderung, Revolution, sondern eine Notwendigkeit des Widerstehens abzuleiten. Diese Bekämpfung der zugemuteten Negation durch vorsätzliche Negation, sagt er sinngemäß, „konnte ich auf die Fahne [der Dichtung] schreiben, gepeitscht vom Nordostwind im Herzen“ („Viele Jahre ...“).⁸ Woher er weht, daran lässt Montale von Anfang an keinen Zweifel („Frag’ uns nicht...“): es ist die verhängnisvolle Vernunft derer, die sich als ‚Komplizen‘ auf die bestehenden Verhältnisse einließen. Dadurch überhören, übersehen sie die Zeichen der Zeit: Sie passen sich an, büßen ihren Sinn für Differenzen ein und werden unkenntlich. Doch ihre „Schattenbilder auf abgeblättern Mauern“, der Poesie, stellen sie bloß.

Montale hat sein Grundanliegen in den Gedichtbänden der *Ossi di seppia* (*Sepiaknochen*), in den *Le Occasioni* (*Die Gelegenheiten*) und *La Bufera e altro* (*Der Sturmwind und anderes*) an einem provokativen Fall deutlich gemacht: dem Auftritt Hitlers in Florenz 1936. Doch nichts von einem politischen Lied, ein Bekenntnis zur Aufgabe der Dichtung gewinnt er ihm ab: „Der verwundete Frühling könnte immer noch Fest sein, wenn er diesen Tod [i. e. Hitler und der Faschismus] zu Tode starren ließe.“⁹ Auf diesen Frühling des Lebens hat Montale die Kunst verpflichtet. Ihr kommt die Aufgabe zu, in der „eisernen Kette der Notwendigkeiten“¹⁰, im Gehorsam gegenüber dem Faktischen, ja noch in der Gedankenlosigkeit des Normalen den verhängnisvollen Hang zur Verletzung der *conditio humana* bloßzustellen. Aber nicht mit Klagen oder Protesten, sondern indem Poesie nach einem „Loch im Netz“, einem „Spalt in der Tür“, einem „Riß im Glas“ den „toten Punkt der Welt“ sucht („Limonen“)¹¹, um so alle

⁸ „Molti anni ...“; in: *Tutte le poesie*, S. 140.

⁹ Ders., „La primavera hitleriana“, in: *Tutte le poesie*, S. 256.

¹⁰ Vgl. U. Vogt, „Eugenio Montale“, in: J. Hösl/W. Eitzl (Hgg.), *Italienische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, Stuttgart 1974, S. 31-61.

¹¹ Eugenio Montale, „I limoni“, in: *Tutte le poesie*, S. 11f.

Planung zu durchbrechen („Haus am Meer“)¹². Poesie, wie Montale sie versteht, ist auf Störung der öffentlichen Ordnung bedacht. Dekonstruktivismus lange vor der Zeit. Sie verleiht der abweichenden Stimme ein Recht, damit sie den Stachel der Differenz in alles fugenlose, bequeme oder erzwungene Einvernehmen setzt.

Ein unerhörter Anspruch für eine so ohnmächtige Sprache wie die Lyrik! Ihn kann nur erheben, wer das dichterische Wort von allen aufdringlichen Vernunftgründen abbringt und es gewissermaßen mit ästhetischer Religiosität versieht. Auf dieses poetische Pflingstwunder hofft alle moderne Lyrik; Montale auch. „Das Wunder war für mich ebenso gewiß wie die Zwangsläufigkeit“, erklärte er in einem gedachten Interview. Doch die Welt fängt nur an zu singen, wenn du das Zauberwort triffst (Eichendorff). Als gründlich entzaubert aber hat nicht nur Max Weber die Zeit empfunden, in die Montale hineinwuchs. Wie also sollte dieser Charme der Sprache noch beschworen werden? Die intimste Auskunft gibt seine Lyrik selbst. Sie muss allerdings erst zum Sprechen gebracht werden.

Sie eröffnet sich über einen ihrer auffälligsten Stilzüge: Vom ersten bis zum letzten Gedichtband (*Vierjahresheft*)¹³ und nahezu in jedem Text hält ein Ich eine vertrauliche Zwiesprache mit einem Du. In diesem hat traditionell die geliebte Frau ihren Platz. Gerti, Liuba, Dora, Clizia, Aretusa, Iride, Irma und manch Ungenannte durchziehen noch immer, wie von Minnehand geleitet, auch Montales Werk. Doch sehr viele seiner Gedichte lassen es nicht zu, die Intimität ihres Du sentimental oder gar erotisch aufzulösen. Montale bleibt auch darin seinem Grundsatz einer anknüpfenden Abwendung von der Tradition treu: Die Geliebte war für den Dichter stets ein „stilistisches Abenteuer“!¹⁴ Wenn er „donna“ sagte, meinte er gleichzeitig „poesia“. Die letzte Erfüllung seiner Liebe war im Grunde nicht die Frau, sondern das Gedicht.

Dieses Du als Medium des inneren Übergangs aber macht die Texte Montales erst eigentlich mitteilbar. Es verankert das unstete lyrische Ich zumindest in einem selbst

¹² Ders., „Casa sul mare“, in: Ebd., S. 93.

¹³ Ders., *Quaderno genovese*, a cura di L. Barile, Milano 1983.

geschaffenen Gegenüber, aber doch so, dass es stets aus diesem Du hervorzugehen scheint. Wenn es also zu sich findet, dann, in letzter Konsequenz, über das Du, die „donna“ als Kunstwerk. Montales Dichtung ist jedoch modern darin, dass sie das zwiespältige Subjekt nicht wieder in umzäunte Identitäten zurückbringen will. Vielmehr setzt sie sich dem Wagnis aus, das Ich, so wie es ist, als einen inneren Übergang zu einer Bestimmung offen zu halten. Nicht zu einer Bestimmung gilt es zu kommen, sondern über die Ausgänge zu wachen und sie offen zu halten, wo sonst überall Zweck und Nutzen hohe ‚Mauern‘ (ein Leitmotiv) errichten. Für Montale vertritt Literatur die Partei des ‚Leben-Lassens‘ und insofern das entschiedene Gegenteil aller Tausendjährigen Reiche und Endlösungen. Jede mögliche Richtung ist ihr (und ihrem Autor) suspekt, weil sie der frei sich entfaltenden Bewegung Gewalt antut. Bilder von gleitenden Wellen, Fuß und Weg, herüberwehende Düfte, fließende Farben, ein sich lösender Knäuel, ein Glied in der Kette, das nicht hält, treten für dieses performative Prinzip des Lebendigen ein.

Wer soviel von der Kunst erwartet, dem muss alles daran gelegen sein, sie vital zu erhalten. Dies ist deshalb das erste Gebot ihrer Modernität: nicht selbst beamtisch zu werden und die Regeln statt die Ausnahmen zu pflegen. Das Du in Montales Texten richtet an das Ich daher die hohe - moralische - Forderung, „dem unveränderten Begehren [der Dichtung] durch Veränderung [ihres Aussehens] treu zu bleiben“ („La primavera hitleriana“, *Tutte le poesie*, S. 256). Um ihre Funktion beständig zu erhalten, hat sie mithin ihren Diskurs ständig zu erneuern. Diese avantgardistische Selbstverpflichtung stürzt das Ich in einen lebenslangen Konflikt: es soll das Heimrecht, das ihm seine poetische Biographie gewährt, gleichzeitig wieder aufkündigen. „Du weißt“, heißt es im gleichnamigen Gedicht, „ich muß Dich zurücklassen und ich kann nicht“. Der „Obstgarten“ der Tradition, ein „Wust von abgesunkenen Erinnerungen, war nicht wirklich Garten, nur Reliquienschrein. Suche [deshalb] eine zerrissene Masche im Netz [...], spring hinaus, flieh!“ („In Limine“, *Tutte le poesie*, S. 7). Auch in seiner zweiten Sammlung, *Die Gelegenheiten (Le Occasioni)*, steht unverändert über dem

¹⁴ „Dante ieri e oggi“, in: *Sulla poesia*, S. 20.

Eingang geschrieben: Du musst poetisches Festland preisgeben, damit Du poetisches Neuland gewinnen kannst („Der Balkon“, *Tutte le poesie*, S. 111). Vom Diener der Poesie ist das gleiche Selbstopfer verlangt wie einst vom Minneliebenden, der sich für seine Herrin verzehrt. Zeichen der Glut und Asche, des zerrissenen Schleiers, vom Zurücktreten ins Dunkel säumen den Weg durch die Gedichte. Von Verlöschen, Fernbleiben, Schwinden ist viel die Rede. Diese doppelte ‚Aufgabe‘ seiner Biographie: des Lebens in der Kunst, der Kunst in einer anderen Kunst, hat Montale noch in sein Testament geschrieben: „Ich empfehle meinen Nachkommen/[...] in der Literatur,/ein schönes Feuer zu machen aus allem, was/mein Leben, mein Tun, mein Nicht-Tun betrifft.“¹⁵

Diese ästhetische Religion des „Stirb und werde!“, von Tradition und Traditionsbruch, hat das Werk elementar gezeichnet. Ihr gehorcht es, wenn es den überkommenen Anspruch des Dichters auf Inspiration geradezu auf den Kopf stellt. Noch der italienische Klassizismus des 19. Jahrhunderts hatte sich wie selbstverständlich vor den Musen verneigt. ‚Sie‘ sollten ihm eingeben, was er der Sprache mitzuteilen hat. Montale hingegen hat in solchen Ausgriffen nach oben und auf alles, was von weit her kommt, eine Gefährdung gesehen, die vom Leben metaphysisch ablenkt. „In der Welle und im Himmelsblau ist keine Spur“, heißt es mit Entschiedenheit in „Crisalide“ (*Tutte le poesie*, S. 89). Er teilt den avantgardistischen Argwohn gegen alle Gedankenflüge zu letzten, azurblauen Idealen. Auch Montales Gott ist tot. Wahres Leben äußert sich darin, dass sich auf der Erde etwas bewegt und sie sich „in einen Schmelztiegel“ verwandelt („In Limine“, *Tutte le poesie*, S. 7). Lyrik ist kein Medium, das Botschaften zu empfangen oder auszusenden hat. Im wegweisenden Gedicht „Bring‘ mir die Sonnenblume“ (*Tutte le poesie*, S. 34) wird sie unmissverständlich von allen spekulativen Dienstleistungen freigestellt. „Diese Pflanze“, ein Bild für Dichtung jetzt, soll alles „in Dunst auflösen“, was sich nur - philosophisch - für die ‚Essenz‘ des Lebens interessiert. Sprachkunst dagegen sucht Transparenz, Durchgängigkeit, mehr nicht. Zwar setzt auch sie sich, wo

¹⁵ Das letzte Gedicht des *Diario del '71 e del '72*: „Per finire“, in: *Tutte le poesie*, S. 520.

sie kann, über den Wortlaut der Realität hinweg, um nicht verwechselt zu werden. Doch sie glaubt nicht mehr an eine ganz andere Welt; sie will nur, dass diese hier anders „erscheinen“ kann als sie ist.

Dem Autor ist es mit diesem verweigeren Idealismus ernst; er hat sich mit den Worten „[I]o mi lascio scrivere“ selbst dazu bekannt. Wenn er schreibt, dann so, dass die Nutzsprache im Gedicht ihren vorgefassten Willen verliert und, statt Vorschriften zu machen, sich entblößt, um sich für neue Zuschreibungen frei zu machen. Der Dichter ist damit alles andere als noch ein Medium der Eingebung: er hat sich in seinem Material vielmehr zu verausgaben. Denn seine Poesie ist eine antiautoritäre „Hirtin ohne Herde“; sie wacht gerade darüber, dass die semantischen Tiere ihr nicht davonlaufen.¹⁶

Doch wer die Sprache so ins Freie entlassen will: woher soll er sie so unvoreingenommen nehmen? Er hat im Prinzip keine andere als die anderen auch. Der Poet hat daher mehr noch als andere Literaten unter den immer schon gebrauchten Wörtern zu leiden. Montale hat darauf mit sprachlichem Rückzug reagiert. Er schließt sich, wie ein Petrarkist, wie Leopardi oder Pascoli in dem ein, was Beuys später „arme Materialien“ nennen wird. Seine Gedichte sind übersät mit einfachen Dingen, Namen und Gegebenheiten, die ihnen einen eigenwilligen *stilus humilis* beibringen. Fast immer hat das Konkretum Vorrang vor dem Abstraktum. Ihr sprachlicher Einzugsbereich geht von der Mitte, der pompösen Stadt her gesehen, die das „Gemüt verbittert“ („Limonen“, *Tutte le poesie*, S. 12), nach außen, gewissermaßen an die Zäune und Wegränder. Das lyrische Ich hat damit aber nur seine Außenseiterstellung auf seinem Sprachfeld abgebildet. Wohin man sieht: sein Anteil an der Welt liegt draußen, unten, ist dürftig und gering. Der Ort seiner Wahl ist also der Rand der herrschenden Wirklichkeit. Legt damit einer aber nicht das Armutzeugnis eines ästhetisch Gläubigen ab? „Ich habe immer als armer Teufel geschrieben, nicht als Berufsliterat“, bekräftigt der Autor.¹⁷

Aber auch er hofft auf einen Lohn für seine Entsagung. Wer so, wie er, den Pegel der

¹⁶ Ders., *Corrispondenze*, 176.

¹⁷ Ders., *Sulla poesia*, S. 569.

Realität absenkt, möchte den Dingen auf den Grund kommen. Allerdings geht es ihm nicht um tiefste Ursprünge, einen ‚archimedischen Punkt‘, wie den Surrealisten neben ihm, sondern darum, die Anschaulichkeit des Vorfindbaren zu steigern. Anstatt es lediglich achtlos zu durchlaufen, möchte dessen poetische Verarmung geradezu dazu verleiten, sich in seiner Achtlosigkeit zu verfangen und sich an ihr aufzuhalten: „Sieh zu, daß dein Schritt auf dem Schotter knirscht und dich im Geschlinge der Algen stocken läßt“ („Arsenio“, *Tutte le poesie*, S. 83). Dadurch würde sich die ursprüngliche Sinnlichkeit wieder aus den Beschlagnahmungen des Alltags befreien und jene Sinnbildlichkeit zum Vorschein bringen, von der unvoreingenommene Zeichen noch wissen. Montales zurückgenommene Sprache hat Methode: er nimmt damit, wenn auch sehr behutsam, am Aufbruch der Künste des 20. Jahrhunderts in die Ungegenständlichkeit und an ihrem Wagnis teil, sprachlich Bekanntes unbekannt und damit wieder erkenntnisfähig zu machen.¹⁸

Auch die Musikalität seiner Texte, auf der er bis zuletzt beharrte, hat dies im Sinn. Gemessen am Belcanto symbolistischer Lyrik, am Pomp D’Annunzios, dem Geschrei der Futuristen, aber auch dem ‚süßen Stil‘ der Alten erhebt er seinen Gesang leise, rau und spröde: „krumm und dürr wie Zweige“ („Frag’ uns nicht...“, *Tutte le poesie*, S. 29). Das ist gewollt. Er distanziert sich damit von rhetorischen, sentimental, futuristischen Sprachvorführungen und stimmt die Musikalität seiner disharmonischen, misstönigen Zeit an. Der Wortarmut entspricht ein stilistisches Antipathos. Es leistet auf seine Weise Widerstand gegen die großen Worte und dröhnenden Sprachgesten, die das Leben seiner Zeit übertönen. Er mag sich dadurch, für seine Verhältnisse, als ein Stiller im Lande verstanden haben.

Doch war damit ernsthaft etwas zu erreichen? Montale hat praktische Folgen seiner Kunst stets von sich gewiesen. Aber immerhin: Er konnte mit dieser Dichtung Haltung beweisen. Nichts zeigt dies deutlicher als sein lyrisches Ich. Wenn seine Bewegungen

¹⁸ Aufgrund dessen hielt er sich im Grunde für unübersetzbar. Zum Glück für die deutsche Sprache haben sich daran nicht gehalten: Günther Kunert, Marie-Luise Kaschnitz, Herbert Frenzel, Hans Hinterhäuser,

überhaupt eine Richtung angeben, dann weisen sie ihm diskret, aber beständig einen Platz auf der Schwelle an. Im Grunde hat es ihn bereits im ersten Gedicht, „In limine“, eingenommen und danach in immer neuen Bildern beglaubigt: hart am Ufer zum Meer, im Haus an der Klippe, in der Zollstation, auf dem Balkon, an der Schattenlinie. Nur von der Grenze her kann sich ein Bewusstsein von der gefährdeten Mitte bilden. Ihr wäre nicht zu helfen, wenn sie noch genauer und schärfer bestimmt würde, sondern, wie Montale sagt, gerade gegen die Zentralgewalt aller Vernunft in Schutz genommen wird: „die Sonne ist blind“ („Hitlerfrühling“, *Tutte le poesie*, S. 257). Not tut, dass ihre Festungen poetisch durchlässig gehalten werden. Das ist die Aufgabe der Kunst. Montale beruft seine Lyrik deshalb zur Hüterin der Übergänge. Aus diesem Grund auch hat sie, streng genommen, nichts zu sagen; sie bildet vor allem Orte der Unzugehörigkeit innerhalb einer Welt, wo alles bestimmt ist. Und wenn sie die Rede- und Verstehensgrenze bis zum Verstummen zurücknimmt, dann nicht, um einen Verlust zu beklagen, sondern um aktives Schweigen zu demonstrieren, das sich der lauten „Ausbreitung der utilitaristischen Gesinnung“ irritierend in den Weg stellt.¹⁹ Montale gewinnt der schwachen Sprache der Dichtung damit die ihr mögliche Stärke ab: die Sprache der Starken zu schwächen.

Gewiss, in seinen Texten seit den fünfziger Jahren geht die Durchlässigkeit in Leichtigkeit über. Er hat es selbstkritisch eingestanden. „Ich bin wie eine Sanduhr, die allmählich leer geworden ist.“ Aber sie hat, als sie vor mehr als einem Jahrhundert einsetzte, ihrer Zeit bildscharf den Zustand ihres Gewissens angezeigt.

Marschall von Biberstein, Joachim Schulze, Hanno Helbling. u. a.
¹⁹ Nobelpreisrede, in: *Sulla poesia*, S. 6.

Literaturverzeichnis

Franz-Josef Albersmeier, *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur. Entwurf einer Literaturgeschichte des Films*, Bd. 1: *Die Epoche des Stummfilms (1895-1930)*, Heidelberg 1985.

Ettore Bonora, *Lettura di Montale: 1. Ossi di seppia*, Torino 1980.

Pietro Cataldi, *Montale*, Palermo 1991.

Franco Croce, *Storia della poesia di Eugenio Montale*, Genova 1991.

Maria Antonietta Grignani, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce 1998.

Hans Hinterhäuser, *Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert*, München 1990.

Angelo Marchese, *Amico dell' invisibile. La personalità e la poesia di Eugenio Montale*, Torino 1996.

Mario Martelli, *Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana*, Firenze ³1992.

Angelina Monego, *Zeit und Poetik in der Lyrik Eugenio Montales. Von den "Ossi di seppia" zum „Diario del '71 e del '72"*, Frankfurt a. M. 1996.

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa, Milano ¹1990 u.ö. (Auswahlübersetzung: Eugenio Montale, *Gedichte 1920-1954*. Übersetzt von H. Helbling, München 1987 (Edition Akzente); Eugenio Montale, *Glorie des Mittags*. Übertragung und Nachwort von Herbert Frenzel, München ³1986).

Eugenio Montale, *Diario postumo. 66 poesie e altre*. Herausgegeben von Annalisa Cima, Milano 1996. (dt.: *Die Worte sprühen. Das postume Tagebuch 1*. Aus dem Italienischen von Christine Koschel, München 1998; *Ein Windstoß vom Horizont. Das postume Tagebuch 2*. Übersetzt von Christine Koschel, München 2001).

Eugenio Montale, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Bd. I, II. Herausgegeben von Giorgio Zampa, Milano 1996.

Eugenio Montale, *Sulla poesia*. Herausgegeben von Giorgio Zampa, Milano ²1997.

Christine Ott, *Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik*, Heidelberg 2003.

Riccardo Scrivano, *Metafore e miti di Eugenio Montale*, Napoli 1997.

Winfried Wehle, „Lyrik im Zeitalter der Avantgarde. Die Entstehung einer ‚ganz neuen Ästhetik‘ zu Jahrhundertbeginn“, in: Dieter Janik (Hrsg.), *Die französische Lyrik*, Darmstadt 1987, OS. 408-480.