

Ungaretti: Die lichtvolle Hermetik

– Zum 85. Geburtstag des Dichters am 10. Februar. –

Alexandria, das in der Antike eine subtile Nachblüte der griechischen Kunst erlebte, die mit Kallimachos und Theokrit ihren (später für Rom bedeutungsvoll werdenden) Höhepunkt erreichte, ist auch in der Moderne Wirkungsstätte oder zumindest Ausgangspunkt wichtiger lyrischer Ereignisse gewesen. Im Europäerviertel der am Nildelta gelegenen Hafenstadt hat nicht nur Kavafis, der Schöpfer der neuen griechischen Poesie, gelebt; hier sind auch die Italiener Marinetti und Ungaretti zur Welt gekommen, die, nachdem sie sich in Paris mit den progressiven Tendenzen der europäischen Kunst vertraut gemacht hatten, im Land ihrer Nationalität Leistungen von imposanter Bedeutung verrichteten. Zwar war Marinetti in erster Linie ein polemisches Talent, mehr ein Niederreisser des Gewesenen als ein die eigenen Postulate erfüllender Künstler, doch ohne seine provokanten Thesen, die aller überkommenen Kunst den Todesstoss zu versetzen trachteten, wäre das Terrain nicht freigeworden für eigene Eskapaden wie auch für die von Ungaretti durchgeführte tatsächliche Erneuerung des lyrischen Vokabulars:

TEPPICH

*Jede Farbe breitet sich aus und gibt sich auf
in den anderen Farben*

Um einsamer zu sein wenn du hinsiehst

Giuseppe Ungaretti befreite die italienische Dichtung von der jahrhundertealten Last der Rhetorik. Wo unverrückbar Präfiguriertes, gedanklich und emotional kaum Wandelbares gestanden hatte, erschien plötzlich Impulsives, das sich in so verkürzter Weise zu Wort meldete, dass Traditionalisten meinten, mit der Verdächtigung operieren zu müssen, hier handle es sich nicht mehr um Poesie, sondern allenfalls um lyrische Entwürfe. Francesco Flora, ein Adept der Croce-Schule, war nicht bereit, die Auflösung der alten Formen und die faktische Liquidation der überkommenen Wertvorstellungen hinzunehmen. Er rückte die knappen Gebilde Ungarettis in die Nähe jener Modellzeilen, die man in theoretischen Büchern über Verskunst findet, und er sprach von absichtlicher Mystifikation. Flora war unfähig zu erkennen, dass die *frammenti* Ungarettis nicht durch Phantasielosigkeit oder durch mangelnde oratorische Fähigkeit entstanden, sondern durch die Absicht, mit Hilfe von gezielter Reduktion dem „Altem der Sprache“ entgegenzuwirken:

HEUT ABEND

*Balustrade aus Wind
um heut abend
meine Traurigkeit
aufzustützen*

Es war Ungaretti darum zu tun, die unmittelbarsten Empfindungen seines Lebens und die entscheidenden Stationen seiner Vita zum Ausdruck zu bringen. Weil er sein Dasein aber als eine Kette unzusammenhängender Vorkommnisse empfand, erschien ihm das sorgsam erarbeitete Bruchstück als die seinen Intentionen am meisten adäquate Form. Die Welt, wie sie sich dem neuzeitlichen Menschen darstellte, war kein sinnvoll geschlossenes Ganzes, das aus einem transzendentalen Bereich eine durch nichts in Frage zu stellende Bedeutung erhielt. An die Stelle der Kontinuität und Totalität war der Moment getreten,

der Gültigkeit nur durch psychische Vertiefung, Wahrhaftigkeit einzig durch imaginative Hingabe erfuhr:

*Ich erleuchte mich
durch Unermessliches.*

Dieser Zweizeiler enthielt das poetologisch-philosophische Programm des jungen Ungaretti, der dem abgenutzten Idiom dadurch noch einmal das Flair faszinierender Ursprünglichkeit gab, dass er den Reichtum an Metren und Klängen nicht wie die Lyriker vor ihm zu erweitern trachtete, sondern dass er vielvielmehr einen Stil der Beschränkung schuf, dessen suggestive Kargheit auch nicht die Futuristen hatten zuwege bringen können, weil sie zu oberflächlich vorgingen, wenn sie ihre naiv-positivistische Liebe zur Technik mit einem amoralischen Vitalismus verbanden und sich in ästhetischer Hinsicht als allzu putzsüchtig erwiesen.

Ungaretti beendete die poetische Inflation der italienischen Sprache, indem er sich aus den weitläufigen neo-lateinischen Perioden zurückzog und dem einzelnen Wort die exakte Bedeutung wiedergab, die dem semantischen Kraftfeld immer noch innewohnte, allem Verschleiss von Petrarca bis D'Annunzio zum Trotz. Ungaretti entschlackte die Sprache. Er führte das Substantiv und das Verb in den Zustand einer geradezu archaisch-schlichten Unschuld, und er brachte die Regenerationen dadurch zustande, dass er eine ganz Reihe jener Ratschläge befolgte, die Marinetti 1912 in seinem *Technischen Manifest der futuristischen Literatur* erteilt hatte. Zwar zerstörte Ungaretti nicht die Syntax. Er zeigte sich auch nicht bereit, das Zeitwort nur noch im Infinitiv zu gebrauchen (der Dichter, der aus dieser Regel den grössten Nutzen ziehen sollte, war der deutsche „Expressionist“ August Stramm). Ungarettis Gewinn aus dem Repertoire futuristischer Maximen bestand vor allem darin, dass er die Interpunktion tilgte, den plumpen Wie-Vergleich mied, den Gebrauch der Adjektive nur noch sehr sparsam betrieb und an die Stelle diskursiven Redens oder blasser Dekorkunst jene neuartige – durch Rimbaud und Mallarmé angeregte – Metaphorik setzte, die durch die Empfehlung Marinettis auch in die französische (Reverdy; die Surrealisten) und in die spanischsprachige (Huidobro, Diego, Lorca, Alberti) Literatur gelangen sollte. „Die Bilder“, sagte Marinetti, „sind nicht Blumen, die man mit Sparsamkeit auswählen und pflücken muss, wie Voltaire sagte... Dichtung muss eine ununterbrochene Folge neuer Bilder sein... Je mehr die Bilder weite Beziehungen enthalten, desto länger bewahren sie ihre Fähigkeit, in Erstaunen zu versetzen... Um alles zu umfassen und zu erfassen, was es an Flüchtigem und Unfassbarem in der Materie gibt, muss man engmaschige Netze von Bildern oder Analogien bilden, die man in das geheimnisvolle Meer der Erscheinungen auswirft.“

Die theoretischen Forderungen Marinettis allein, so plausibel und nützlich sie waren, hätten Ungarettis lyrische Emanzipation vermutlich nicht zu bewirken vermocht. Doch aus der Begegnung mit der französischen Literatur und dem Pariser Geistesleben ergab sich eine Fülle stimulierender Anregungen, zumal sich die Eindrücke ergänzten und etwa der Einfluss der Zerebralisten Mallarmé und Valéry dadurch reduziert wurde, dass der junge Dichter auch die Bekanntschaft von Cendrars, Apollinaire, Picasso, Bergson und anderen machte.

Als Ungaretti 1914 nach zweijährigem Aufenthalt in der Seine-Metropole nach Italien ging, sah er sich bald genötigt, die (ihm noch kaum vertraute) Heimat als Soldat zu verteidigen. Und der Krieg mit seinen Artillerieüberfällen und Grabenkämpfen löste nicht nur Affekte wie Angst und Trauer aus, er bewirkte auch eine Intensivierung des Daseinswillens:

*Eine ganze Nacht lang
hingeworfen
neben einen hingemetzelten
Kameraden
mit seinem gefletschten
Mund*

*dem Vollmond zugewandt
mit dem Blutandrang
seiner Hände
der in mein Schweigen
einbrach
habe ich Briefe geschrieben
voll von Liebe*

*Nie bin ich so sehr
am Leben
gehangen.*

Dass Ungaretti auch in der Zeit seines künstlerischen Beginnes nicht, wie etwa die Futuristen, den totalen Bruch mit der Vergangenheit gesucht hatte, sondern lediglich um ein (seinem Empfinden gemässes) Artikulieren bemüht gewesen ist, verrät die Paraphrasierung einiger klassischer Worte, die er 1918 zu Papier brachte:

SOLDATEN

*So
wie im Herbst
am Baum
Blatt und Blatt*

Die – meines Wissens von der Ungaretti-Forschung bisher nicht herangezogene – Bezugsquelle bei Homer lautet:

Hoi per phyllon gene toide kai andron. (Wie das Geschlecht der Blätter, so das der Menschen)

Ungaretti, dem die Schrecknisse des Kriege „die volle Bedeutung der Gefühlsspanne zwischen *allegria*, Freude, und *dolore*, Schmerz, offenkundig werden liessen, sah in quälender Schärfe die Befristetheit jeglichen Lebens und darüberhinaus auch die Finalität der gigantischen Maschinerie des Universums:

Eingeschlossen zwischen sterbliche Dinge

(Auch der gestirnte Himmel wird enden)

Warum giere ich nach Gott?

Wie sein Freund de Chirico, der Begründer der *pittura metafisica*, erlebte Ungaretti die Welt nicht optimistisch-futuristisch, nicht als dynamisch zu belebenden Raum, sondern hauptsächlich als Zeit. Kein Wesen, kein Zustand, keine Stimmung war von Dauer, weder Hoffnung noch Furcht. Sogar vom biographischen Ursprungsort, von der ägyptischen Landschaft her drängten sich, wie das Gedicht „Erinnerung an Afrika“ erkennbar macht, Eindrücke der Flüchtigkeit auf:

Die Sonne überwältigt die Stadt

Man sieht nicht mehr

Nicht einmal die Gräber wehren sich lang.

Bei Camus wurde später die Wahrheit des gleissenden mediterranen Lichtes gleichfalls als untrennbar von der Wahrheit des Todes empfunden. Unsterblichkeitsdenken war ersetzt durch ein ätherisches Lebensgefühl,

das seine Stärke aus dem Bewusstsein der Vergänglichkeit erhielt:

ORIENTALISCHE PHASE

*Im weichen Verlauf eines Lächelns
fühlen wir uns gepackt vom Wirbelwind
aus Sprösslingen des Verlangens*

Die Sonne erntet uns

*Wir schliessen die Augen
um unendliche Versprechen in einem See
schwimmen zu sehn*

*Wir fassen uns wieder und stempeln die Erde
mit diesem Körper
der jetzt viel zu schwer für uns ist*

Die Betonung der Sinnlichen war nicht die Ueberwindung des Tragischen, sondern seine befristete Zurückweisung. Zum Hedonismus besass Ungaretti nicht genug Unbekümmertheit, die Zeitläufe hatten ihn mit der Erfahrung ständiger Gefährdung konfrontiert:

*Den Tod
büsst man
lebend ab.*

Der Lyriker („verloren im Unendlichen“) bewunderte zwar die einfache Religiosität des Volkes:

*Dieser Bauer
vertraut sich der Medaille
des heiligen Antonius an
und geht leicht einher.*

Doch er selber fand keinen Halt im Glauben, und so konnte er nur darum bemüht sein, zwischen Lust und Leid, zwischen Besitzverlangen und Hingebungsbereitschaft einen Zustand psychisch-moralischer Stabilität herzustellen:

*Eine Qual
ist es mir
wenn ich mich nicht
im Einklang weiss.*

Gerade weil er der Dichter der kleinen Zeiteinheit war, benötigte Ungaretti ein grösseres, ein überpersonales Bezugsfeld. Er fand es – ähnlich dem Hymniker Saint-John Perse, dem andalusischen Illusionisten Alberti und dem gutgelaunten Seetouristen Cendrars – im Maritimen, das ihn mit den assoziativen Möglichkeiten abenteuerlicher Weite versah:

*Mit dem Meer
habe ich mir
eine Bahre aus Frische
gemacht.*

Dieser Vierzeiler mit dem Titel „Universum“ ist datiert vom 24. August 1916. Schon vorher, in dem

programmatischen Poem „Der begrabene Hafen“, hatte der Soldat Ungaretti eine Begegnung mit der See zum Anlass genommen, emphatisch auszurufen:

*Dort kommt der Dichter an
und wendet sich dann zum Licht mit seinen Gesängen
und er verstreut sie*

...

Das Wasser, auch das von Flüssen, wurde zum Ausdruck des Lebensspendenden; und sich selber stellte Ungaretti 1917 in dem Text „Freude der Schiffbrüche“ als einen vom Tode nicht eben leicht zu besiegenden Matrosen dar.

*Und plötzlich nimmst du
die Fahrt wieder auf
wie
nach dem Schiffbruch
ein überlebender
Seebär*

Ungaretti veröffentlichte seinen ersten Gedichtband, die schmale Sammlung *Il porto sepolto* (Der begrabene Hafen), 1916 in Udine. Er erweiterte das Büchlein und gab ihm 1919 den paradox-luziden Titel *Allegria di naufragi* (Freude der Schiffbrüche). Die Absicht, die er mit seinem Erstling verfolgte, beschrieb der Dichter folgendermassen:

Dieses Buch ist ein Tagebuch. Der Autor hat keinen anderen Ehrgeiz und glaubt auch, dass die grossen Dichter keinen anderen hatten, als eine eigene schöne Biographie zu hinterlassen. Die Gedichte sind daher seine formalen Qualen, aber er wünscht ein für allemal begreiflich zu machen, dass die Form ihn bloss quält, weil er von ihr fordert, dass sie den Veränderungen seines Sinns, seines Gemüts entspreche, und wenn er irgendeinen Fortschritt als Künstler gemacht hat, so möchte er, dass dies nichts anderes bedeute, als dass er auch einige Vollkommenheit als Mensch erreicht hat.

Nimmt man Ungarettis Erklärung wörtlich, dann erweist sie sich heute, da man vom Ende seines Lebens her auf sein Werk blicken kann, als eine Aeusserung von nicht ungefährlicher Ambivalenz. Denn die nächsten Sammlungen *Sentimento del tempo* (Gefühl der Zeit, 1919–1935), *Il Dolore* (Der Schmerz, 1937–1946) und *Poesie disperse* (Verstreute Gedichte, 1945) zeigten einen Autor, der seine individuelle Sprechweise erkennbar zugunsten angestammter Metren und schliesslich sogar vorgegebener Strophenformen aufgab. Wenn konservative Geister in der Annäherung an Leopardi und die Tradition auch einen Prozess der Reifung sehen mochten, so waren die Bewunderer von Ungarettis primärer Spontaneität über die Umkehr zur Tradition ebenso enttäuscht, wie es die Anhänger von de Chiricos metaphysischer Malerei waren, als der Meister sich anschickte, ein Klassizist zu werden.

Zwar gelangen Ungaretti weiterhin vollkommene und tiefe Verse:

*Er bessert das Lumpige aus, errichtet Gräber,
Und um dich zu denken, Ewiges,
Hat er nichts als Flüche.*

Insgesamt besaßen seine Bücher jetzt jedoch weniger Aroma und Individualität. Die augenblicksgesättigte lichtvolle „Hermetik“ der *Allegria*-Gedichte wich einer ewigkeitsorientierten und intellektualistischen Dunkelheit, die raffinierte Wort-Bild-Schleier ausbreitete und dadurch das Faktum zu verbergen trachtete,

dass der Dichter zwischen Freude und Schmerz nicht mehr so heftig umgetrieben wurde wie in jener Zeit, als er sich als „Landstreicher“ empfunden und von sich selber gesagt hatte:

*In keiner
Gegend
der Erde
kann ich
hausen*

...

*Ich suche
ein unschuldiges
Land.*

In der mittleren Schaffensphase wirkte einzig persönliches Leid der Literarisierung entgegen, der Tod des Bruders und der des neunjährigen Sohnes. Im allgemeinen erlag Ungaretti nun der Versuchung des romanischen Menschen: Er formalisierte seine Emotionen, noch bevor diese Eigengestalt annehmen konnten. Und wenn er in dieser Zeit Gongora zu seinem Vorbild erkor, so suchte er ihn nicht dort auf, wo er spanisch und volksnah ist, in seinen Romanzen und Letrillas, und er folgte ihm auch nicht an die reinsten und tiefsten Stellen seiner *Soledades*, sondern er versicherte sich des iberischen Einzelgängers in jenen Partien, in denen er italisierte und also selber fremde Einflüsse aufgriff. Nicht die irrealen Metapher, vielmehr die bildliche Dekoration und die Rhetorik verlockten. Ungaretti, der von 1936 bis 1942 als Professor für italienische Literatur in Sao Paulo lebte und der dann, und zwar um sogleich vom Mussolini-Regime ausgezeichnet zu werden, nach Italien zurückkehrte, hatte seine Poesie mittlerweile weitgehend akademisiert. Und eine gewisse Affinität zur klassischen Literatur zeigte sich auch in seinem Alterswerk. Allerdings wurde in den Stücken des Bandes *La Terra Promessa* (Das verheissene Land, 1950) – zumindest in der die *Aeneis* thematisierenden Folge „Chöre, Dielos Gemütszustände“ zu beschreiben – wieder die seelische Natur des Dichters spürbar.

*Eine Stumme, umdunkelt,
so schreitest du zu über saatloses Land:
dir zur Seite, stolz, erwartest du keinen.*

Indem Ungaretti den Chören der trauernden Dido keine Monologe des Aeneas gegenüberstellte, verschob es die Gewichte. Aus dem Heldenepos wurde ein Werk des Manierismus, wurde das kryptogrammathe Diarium einer vom Seins- und Geschichtszusammenhang abgetrennten Einzelexistenz. Das Individuum, nicht eine übergreifende Idee stand im Zentrum; und die Szene war beherrscht von der Klage:

*Im Sturm, da öffnete sich, im Finstern, ein Hafen,
der war, hiess es, sicher.*

*Ein Golf, ausgesternt,
und, so schien's, unverwandelbar sein Himmel.
Doch jetzt, wie anders!*

Solche Gedichte gaben – mehr als die von den Traditionalisten wegen ihrer formalen Meisterschaft bewunderte „Canzone, den Gemütszustand des Dichters beschreibend“ und das symbolüberfrachtete „Rezitativ des Palinurus“ – der Sammlung *Das verheissene Land* den Rang eines ausserordentlichen Werkes. Die Abbreiviatur entsprach dem Fragmentarismus des modernen Weltbildes weit besser als die grosse

architektonische Komposition, die, wo es nur Trümmer, Fissuren und Unzusammenhängendes gab, Kontinuität und universellen Kontext lediglich vortäuschen konnte. So nannte Ungaretti denn seinen letzten Gedichtband, der stimmungsmässig den Verlust der Lebensgefährtin widerspiegelte und der 1960 publiziert wurde, *Il Taccuino del Vecchio*, (Das Merkbuch des Alten). Die Verse dieser Sammlung setzten den aufrichtig-pessimistischen Ton von *La Terra promessa* fort, in Uebereinstimmung mit Ungarettis Ansicht, dass jede wahre Kunst durch die Hölle zu gehen habe:

*Nicht atembar der Abend, kein Lufthauch,
wenn ihr, meine Toten, und ihr gezählte Lebende, die ich liebe,
mir nicht in den Sinn kommt,
glückbringend, während
ich begreife, aus Einsamkeit, abends.*

Ungaretti, der meinte, „... es ist keinesfalls die Realität, die nicht messbar wäre, sondern das Geheimnis“, war in anderer Weise engagiert als die Dichter, die auf ihn, Saba und Montale folgten. Seine Vorstellungen vom Leben und Schaffen war noch der Rilkes verwandt, der geglaubt hatte, es käme darauf an, „Herz-Werk“ zu tun. Existieren hiess für ihn neben anderem – und mit den Jahren immer mehr –, auf anständige, würdige Weise zu sterben:

*Sollte es so kommen, dass ich
arglos verkinde?*

Die Selbstachtung erforderte dauernde Aufmerksamkeit, und dem sicheren und sichtbaren Verfall war einzig ein poetisches Reden angemessen, das den Ernst des Schweigens enthielt, wenn es, elliptisch protokollierend, sogar noch die physische Niederlage zu einem Triumph des Geistes und der Gestaltungskraft machte:

*Kein Sturm mehr die Liebe,
wie er mich jüngst, inmitten
nächtlicher Blendung in Fesseln schlug zwischen
Ohne-Schlaf- und Getriebensein*

*ein Blinken ist sie, vom Leuchtturm,
das steuert er an, gelassen,
der alte Kapitän.*

Hans-Jürgen Heise, Die Tat, 10.2.1973