

Theresia Prammer, in: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur, 59. Nachlieferung

Andrea Zanzotto

Andrea Zanzotto, geboren am 10.10.1921 in Pieve di Soligo (Provinz Treviso) als erstes Kind des Malers und Dekorateurs Giovanni Zanzotto und dessen Frau Carmela Bernardi. 1938 nahm er ein Literaturstudium an der Universität Padua auf, wo er bald Anschluss an die dort etablierten Literatenkreise fand. Über Diego Valeri wurde er vertraut mit den Werken Baudelaires und Rimbauds. Begeistert von Hölderlins Poesie bemühte er sich, neben dem Französischen, das er fließend sprach, auch um das Erlernen der deutschen und englischen Sprache. Pendelnd zwischen Padua und Pieve di Soligo, begann Zanzotto 1940 zunächst in Valdobbiadene, später in Treviso an der Mittelschule zu unterrichten. 1942 schloss er sein Literaturstudium mit einer Arbeit über Grazia Deledda ab, 1943 wurde er einberufen, wegen seines akuten Asthmas jedoch bald entlassen. Während der Besetzung Pieve di Soligos durch deutsche Truppen leistete er als antifaschistischer Kämpfer auf Seiten der Partisanen freiwilligen Widerstand. Die Szenen der Brandschatzung und Verwüstung seines Heimatdorfes, die er in den Folgemonaten mit ansehen musste, sowie die Ermordung einiger seiner besten Freunde prägten sein Leben und Werk nachhaltig und sind wohl mitverantwortlich für die häufigen psychischen Krisen, denen der Dichter zeitlebens ausgesetzt blieb. Sie begründeten auch seine Beschäftigung mit der psychoanalytischen Lehre sowie jahrzehntelange eigene Analyseerfahrungen. 1946 emigrierte er für die Dauer eines Schuljahres in die Schweiz (Villars sur Ollon, später Lausanne). Zurück in Italien, richtete er sich zunächst in Mailand ein, wo er mit Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo und Claudio Sereni freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Es folgten wechselnde Anstellungen in verschiedenen Gymnasien der Region Veneto, wo er bis zu seiner Pensionierung 1975 tätig blieb. Zanzotto war freier Mitarbeiter u.a. der Zeitschriften «Comunità», des sozialistischen Organs «Avanti!», sowie, analog zu Montale, des «Corriere della Sera». Daneben machte er als Übersetzer aus mehreren Sprachen, vor allem aus dem Französischen (Lacan, Bataille, Leiris, Balzac) auf sich aufmerksam. Er ist Vater zweier Söhne und lebt in Pieve di Soligo.

Auszeichnungen: Premio Babile (1950); Premio Cino Del Duca (1959); Premio internazionale Etna Taormina (1977); Premio Viareggio (1979); Premio Librex-Montale (1983); Premio Feltrinelli (1987); Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie und ihre Übersetzung (1993).

Theresia Prammer

Andrea Zanzotto

Andrea Zanzotto gilt in seinem Heimatland seit Jahrzehnten als einer der herausragendsten Exponenten der Gegenwartspoesie; mit seinem spracherneuernden Wirken hat er nachfolgende Generationen wesentlich beeinflusst. Von keinen geringeren als Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale und Salvatore Quasimodo, den drei bedeutendsten Vertretern des italienischen Hermetismus, für seine erste größere Gedichtsammlung «Dietro il paesaggio» (Hinter der Landschaft), 1951, heftig akklamiert, war Andrea Zanzotto schon im Nachkriegsitalien kein Unbekannter mehr. Insgesamt stand die frühe Rezeption seines Werkes jedoch noch ganz im Zeichen des Posthermetismus – eine zwar tendenziell zutreffende, doch in vielerlei Hinsicht reduzierende Einschätzung. Auch in bezug auf die Publikationen «Elegia e altri versi» (Elegie und andere Verse, 1954) und «Vocativo» (Vokativ, 1957) gelang es der Kritik noch nicht, dieses vorschnelle Urteil einer wirklichen Revision zu unterziehen. Erst mit dem Erscheinen von «IX Ecloghe» (IX Eklogen, 1962) begann sich eine Wendung abzuzeichnen: Zwar bewegt sich Zanzotto auch in diesem Gedichtzyklus innerhalb der poetologischen Errungenschaften des Ermetismo, stellt diese jedoch, geprägt von seiner theoretischen wie praktischen Erfahrung mit der Psychoanalyse, in den Dienst einer Topographie des Unbewussten, wodurch seine an Vergil orientierten bukolischen Landschaften keinerlei idyllische Stimmung aufkommen lassen. Die Bilder werden welthaltiger, Kontemplation erscheint gebrochen in der Konfrontation mit technischen beziehungsweise naturwissenschaftlichen Inhalten. Die Sprache, von zunehmend widerspenstigeren Tönen durchsetzt, hält Schritt mit dieser Entwicklung. Die definitive Überwindung der dominanten Stilmerkmale des Hermetismus lässt sich für die meisten Interpreten mit «Pracht» (1968) bestimmen. Das turbulente Erscheinungsjahr 1968 ist bezeichnend für viele Aspekte dieser in jeder Hinsicht aufsehenerregenden Sammlung, mit der sich Zanzotto, selbst therapieerfahren, neben der einführenden Beschreibung tiefenpsychologischer Prozesse auch als scharfer Beobachter des politischen und gesellschaftlichen Lebens zu erkennen gibt, der mit den Funktionsweisen der modernen Massenmedien ebenso vertraut ist wie mit der bukolischen Motivik bei Vergil. Die schon in «IX Ecloghe» manifeste Stimmenpluralität (dort allerdings mehr auf das Formale beschränkt), gebunden an einen Ansatz der konstitutionellen Vielsprachigkeit sowie der Erfahrbarmachung von prälogischen, ja prälingualen Ausdrucksformen führen die Poesie in «Pracht» in bis dahin unexplorierte Bereiche.

Zanzottos Triptychon indes, sukzessive zusammengesetzt aus den Sammlungen «Il galateo in bosco» (Galateo im Wald), «Fosfeni» (Phosphene) und «Idioma» (Idiom), 1978, 1983 und 1986 erschienen, markiert, mit der Hinwendung zu zeitgeschichtlichen Themen einerseits sowie der Hinterfragung von Logos und Transzendenz und deren Niederschlag in der Sprache andererseits einen weiteren, vorläufigen Höhepunkt im Werk des italienischen Dichters.

Wird in der Diskussion der frühen Produktion, oft unter Verweis auf die Dominanz des Landschaftlichen, besonderes Gewicht auf Affinitäten zum ausklingenden Hermetismus gelegt, so sollte doch nicht vergessen werden, dass es Zanzotto bereits in seinen frühen Texten gelingt, Themenvorgaben sowie Stil- und Formeninventar des poetischen «Erbes» – vielfach unter Rekurs auf Modelle aus der italienischen und romanischen Tradition (Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Stéphane Mallarmé, Federico García Lorca, Henri Michaux) – mit neuen, meist metasprachlichen Aspekten anzureichern. Die eben Genannten sind neben Ugo Foscolo, Giovanni della Casa und Francesco Petrarca nur einige der Klassiker, deren Werke der Autor, im direkten oder indirekten Zitat,

wiederauferstehen lässt. Allerdings kann Zanzotto in die (ohnehin fragwürdige) Kontinuität einer italienischen Tradition nicht bruchlos eingeordnet werden. Dies gilt in noch größerem Maße für die Anbindung an neuere Strömungen unter dem Signum der «Zeitgenossenschaft»: Zwar liefert Zanzottos sprachzertrümmernder Gestus genug Material für Spekulationen über eine Nähe zu diesen Strömungen, doch hielt sich der Dichter zu den Avantgardebewegungen im Nachkriegsitalien (dem «Gruppo 63» an vorderster Stelle) stets auf kritische Distanz. Der Versuchung, Zanzottos Dichtung innerhalb dieses Kontextes einen präzisen Platz zuzuweisen, sollte darum nicht nachgegeben werden, jede Form von diesbezüglicher Vereinnahmung bliebe eine grobe Verkürzung. Denn nicht an literarische Phänomene seiner Zeit hat der Dichter Anschluss gesucht, vielmehr war er stets ein unabhängiger Gesellschafts- und Krisenbeobachter, der historische Entwicklungen sowie Innovationen auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen Disziplinen in seiner Poesie kontinuierlich reflektierte.

Als weiterer thematischer Eckpfeiler lässt sich das Interesse des Autors für Pädagogik anführen, beständig erneuert durch seine eigene Unterrichtspraxis. Von hier versteht sich die für den venetischen Dichter charakteristische Apologie der Kindheit und des Kindlichen. Der damit einhergehende kommunikatorische Gestus entfernt sich bisweilen empfindlich von den Parametern eines konventionellen Poesieverständnisses. Zanzottos sprachliche Innovationen oder gar Verstöße gegen grammatische Normen sind jedoch niemals Selbstzweck, sondern stehen für den Versuch der Darstellung eines Zustands von Sein und Entstehung in der Sprache.

Zanzotto, als Leser (und Übersetzer) Jacques Lacans, hat sich früh vertraut gemacht mit der psychoanalytische Theorie Lacan'scher Observanz, die dem Unbewussten eine sprachliche Natur bzw. Struktur zuschreibt. Die Praxis der Psychotherapie, ihr ritualisiertes Sprechen als Modell des in sprachlicher Form zum Ausdruck gerinnenden Erlebens sowie das Ausloten der Beziehung zwischen Signifikat (als psychisches Erlebtes) und Signifikant, ziehen sich als thematische wie formale Leitlinien durch sein poetisches Schaffen.

«Dietro il paesaggio» markiert den Beginn dieser Entwicklung. Geographischer Fixpunkt für diesen ersten größeren Gedichtzyklus ist Zanzottos venetische Landschaft, und zwar sowohl die reale als auch die fiktive Ich-Landschaft – zwei Komponenten, die der Dichter in symbiotischem Austausch begreift. Die Landschaft konstituiert einerseits das Ich, und wird andererseits von ihm sprachlich selbst konstituiert. So kann es zu einer Art Spiegelung des Ich in der Landschaft kommen (Stefano Agosti). Die Beziehung ist reziprok: Das Ich spricht aus der Landschaft, die Landschaft spricht, mittelbar über das Ich, im Gedicht. Rurale Erscheinungsformen und der häufige Rekurs auf Mythen des Ursprünglichen oder Heimatlichen sollten dabei über den mehrfach gebrochenen Charakter der Sammlung nicht hinwegtäuschen – wie es im Grunde überhaupt irreführend sein kann, von einem frühen elegischen oder gar idyllischen und einem späteren «schwierigeren» Zanzotto zu sprechen: Die Elegie ist dem Spätwerk ebenso eingeschrieben, wie das Frühwerk eine große Zahl verschlüsselter Botschaften bereithält. Dabei leistet Zanzottos Dichtung, trotz ihrer erklärten Heimatverbundenheit, keiner poetischen Verklärung der Heimat Vorschub. Vielmehr gelangt der Autor, über die besungene venetische Heimat und deren Anreicherung mit surrealen und mythischen Elementen, zur Wahl-Heimat im Gedicht.

Fabeln, Legenden und Mythen sind in Zanzottos Frühwerk auch vor dem Hintergrund der Revitalisierung traditioneller Themen und Motive ständig präsent. Die Illusion von Authentizität kann erst gar nicht aufkommen, wo die Landschaft eine «der Erinnerung und des Märchens» ist, der «versteckten Figuren» und heimlichen «Wunder» (Stefano Agosti). Nicht zuletzt wurde bereits für «Dietro il paesaggio» wiederholt die starke metaphysische Grundierung des Zyklus sowie seine metadiskursive Struktur hervorgehoben, in der die

angestrebte Deckung zwischen Ich und Sprache doch niemals eingelöst werden kann. Dem lyrischen Sprechen haftet etwas Schauspielerhaftes an, was sich als Indiz für einen Kontext der gesteigerten Literarizität lesen lässt. Dazu gehört auch die Anverwandlung einer bestimmten literarischen Tradition unter dem Zeichen der Parodie. Ein Verfahren, das sich im Frühwerk noch schüchtern akzentuiert, in den späteren, an Ugo Foscolo orientierten «ipersonetti» (Hypersonette) in «Il Galateo in bosco» (Galateo im Wald) wird es zur poetischen Strategie.

Zanzottos früher Landschaftsbegriff bleibt integrativer Bestandteil auch der späteren Entwürfe. Ist aber «Dietro il paesaggio» noch von einem freien Bauprinzip sowie dem relativen Gleichgewicht von Introspektion und Deskription gekennzeichnet, so steigern sich, oft unter Beibehaltung derselben oder ähnlicher Topoi, die emphatischen Spitzen in den Texten der späteren Sammlung «Vocativo» (Vocativ, 1957) zu Vorboten einer immer größeren Brüchigkeit des Vertrauens in die Sprache. Der in «Dietro il paesaggio» bestehende Dualismus von Subjekt und Landschaft wird in dieser neuen Gedichtreihe von der Darstellung der immer störungsanfälliger sich gestaltenden Beziehung zwischen Subjekt und Sprache abgelöst. Auch die relative Homogenität des formalen Aufbaus von «Dietro il paesaggio» findet in «Vocativo» keine direkte Fortsetzung. Die Harmonie der mit metasprachlichen Elementen spielenden frühen Sammlung wird zugunsten einer Aufspaltung von Ich und Welt (in Fibern und Zellen, Murmeln und Stille) bald auf raffinierte Weise gebrochen, bald ganz aufgegeben. Der Umgang mit grammatischen Formen wird noch reflektierter, noch bewusster ausdifferenziert; das Resultat sind Verse voller Vokative, Pronomen, aufgeregten Exklamationen (Stefano Agosti). Der Kasus der Anrufung als Titel der Sammlung ist bezeichnend für diese Tendenz. Auch der überhöhte, mit dem Pathetischen spielende Ton sowie die sprunghafte Artikulation können als typisch angesehen werden für diesen Zyklus, mit dem Zanzotto sich innerhalb des Italienischen (als nicht ausreichend autonomer Spross des Lateinischen, dessen Substrat unterschwellig wirksam bleibt) seine eigene Diktion erarbeitet – eine, auch und vor allem vom Autor selbst vielreflektierte stilistische Zäsur, die auch thematisch neue Wege eröffnet. Als exemplarisch seien aus dieser Sammlung zunächst einige Verse aus dem Gedicht «Fiume all'alba» («Fluß im Frühlicht» bzw. «Fluß im Morgengrauen» herausgegriffen:

Unbeständiges Wasser unvollendetes Wasser
(...)
Von gefingerten Laubengängen
von allzu geliebten Blumen löst du dich los
neigst dich und fliegst
hinaus über den Montello und das liebe herbe Antlitz
denn ich verzweifle am Frühling

(Übersetzung: Helga Böhmer, Giò Battia Buccioli)

Der elegische Tonfall, lexikalische Stereotypen und populäre Landschafts-Topoi, die verfremdet werden zu beklemmenden Metaphern psychischer Befindlichkeit, gehören zum poetischen Grundinventar dieses Gedichtbandes. Die «Verzagtheit» des Subjekts, bedroht von beginnender Neurose (Hans Hinterhäuser), manifestiert sich dort, wo Sprache und Grammatik noch einmal wie zur Beschwörung aufgerufen werden, um dann erst recht vor der Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel kapitulieren zu müssen.

«Erste Person» ist, in Aufbau und Thematik, vielleicht das am meisten charakteristische Gedicht aus «Vocativo» für diese Tendenz zur «grammatischen» Poesie. Zugleich ist es jener Text, in dem Zanzotto sich am explizitesten mit Fragen der Fragilität von

Subjektattribuierungen auseinandersetzt, den Traum von der totalen Kommunikation hinterfragend, sowohl in zwischenmenschlicher als auch in literarischer Hinsicht:

– Ich – immerzu zitternd, – ich – verstreut
und zugegen: nie kommt
deine Stunde,
nie erklingt der Himmel deiner wahren Geburt.

Was hier spricht, ist ein Ich mit dissonantischem, neurotischem Innenleben, ein Ich der inneren Zerklüftung, der zu vielen Fluchtpunkte, des sprachlichen Deliriums. Gewicht sollte hier allerdings nicht auf das Pathologische dieser Haltung gelegt werden, sondern auf die Emotionalität, von der dieses Gedicht getragen ist, «den Konflikt zwischen Dichter und Sprache in die Persönlichkeitsstruktur und Psyche des sprechenden Subjekts» transponierend (Hans Hinterhäuser). In der Schwebelage bleibt, ob die sprachliche Krise des der Grammatik entratenen Dichters Symptom oder Ursache der psychischen Krise ist. Die Konstellation ist komplex: Das Ich, dem die Identifikation mit einem einzigen Pronomen unannehmbare Restriktion bedeuten würde, hört nicht auf, neben der «grammatischen» auch eine außergrammatische Existenz zu erstreben. Das Pronomen will «Ich», das grammatische «Ich» will Nomen werden. Imaginiert wird ein Auferstehen außerhalb der Sprache («die wahre Geburt») einerseits, aber auch die Inkarnation oder Apotheose der «Erste(n) Person» (zugleich erste, grammatische Person und Aktant des Gedichtes) in der Landschaft:

Du aber entquillst langsamen
Wäldern, leuchtenden Abgründen,
Sonnensich die sich auftun wie lebende Saugnapfe,

Die Weiterführung linguistischer oder psychoanalytischer Prämissen im Gedicht sowie das Fruchtbarmachen von Literaturtheorie für Literatur (und nicht umgekehrt) sind Grundkonstanten von Zanzottos Poetik. Was auffällt an diesem Gedicht ist seine frappierende Folgerichtigkeit im Kontext moderner Diskurstheorien (Émile Benveniste, Michel Foucault), und zwar vor allem in Hinblick auf die Frage nach der Verankerung des semiotischen Subjekts in einem psycho-physischen Individuum. Das «Ich» dieses Textes ist zwar mit Fug und Recht «Sprecher» des Gedichtes, im selben Maße aber kann es zum Modell für die Simulation einer kommunikativen Handlung aufsteigen: Der schreibende Körper wird aus dem Körper des Geschriebenen herausgelöst und, als an der Sinnproduktion Beteiligter, im Prozess der Bedeutungsbildung gleichsam ertappt. Das «Du» erklärt sich aus dem Inneren der monologischen Selbstanrede; das Gedicht wird so zur Dokumentation der «Erfindung» der Sprache, im (und für das) Gedicht. Eingespannt in ein System sprachlicher Koordinaten, beginnt das «Ich» sich seine Individualität aus der Sprache zu konstituieren, ist also, in seinem Streben nach außersprachlicher Präsenz («nimmersattes, mattes Micherreichen») so autonom wie fremdgeleitet, «grammatikalisiert»:

Du schwerer Atem bezwungen und unterbrochen
nun, nun und immer,
nimmersattes mattes Micherreichen.

(Übersetzung: Hans Hinterhäuser)

An dieser Stelle ließe sich erneut an Jacques Lacan anknüpfen, der in der Sprache den «Ort der Subjektbildung» vermutet. Die Identität der in «Erste Person» involvierten

Gesprächspartner erhellt sich jedoch nicht allein aus der Annahme eines als Dialog getarnten Monologes. Vielmehr tun sich, zwischen Autoren-Individuum und Text-Ich Abgründe auf, die sich auf kein funktionierendes Paradigma grammatischer Personen mehr berufen können. Die dialogische Struktur ist bereits dem «Ich» inhärent, die Transzendenz in Richtung auf ein «Du» ist es, die das «Ich» erst zu sich (Ich) macht. Subjektivität ist, überspitzt formuliert, in einer solchen Konstellation erst ein Produkt von Sprache.

Der Zyklus «IX Ecloghe» aus dem Jahr 1962 verfolgt einen ähnlichen Ansatz, weitet jedoch die lyrische Vision des Kosmos zur wissenschaftlichen aus (Stefano Agosti). Der Tendenz zur grammatischen «Explosion» steht hier die Tendenz zur thematischen Dichte entgegen: Technik, Alltag, Populärkultur und Klassik kommen gleichermaßen zur Sprache, Wissen und Wissenschaft, Zufall, Experiment und Zerfall. Das Lexikon wird nun, wenngleich ungleich sanfter als in den späteren Sammlungen, auch in der Vertikale ausgelotet. Der Geographie der Sprache aus «Dietro il paesaggio» wird eine Archäologie der Sprache zur Seite gestellt. Stärker noch als in «Vocativo» florieren in «IX Ecloghe» die Verweise auf Pädagogik und Psychoanalyse, vor dem Hintergrund einer ständigen Verschärfung der zuvor konstatierten Krise des Ausdrucks. Als literarische Referenz dominiert Stéphane Mallarmé diesen Zyklus, in dem Zanzotto die in «Vocativo» erlittene Sprachkrise zugunsten einer Erneuerung des Verses zu wenden versteht und der, in seiner thematisch differenzierten Struktur bei gleichzeitigem Rekurs auf klassisch-lateinische Verstechniken, im Kontext des Werkganzen eine Art Scharnierstellung einnimmt: Um so bedauerlicher, dass eine Übersetzung dieses Bandes im Rahmen der neuen deutschen Werkausgabe nicht vorgesehen ist.

Die große formale Ambition der «IX Ecloghe» ist schon durch die Wiederbelebung des klassischen vergilschen Hirtengedichts verbürgt, unter Beibehaltung der spezifischen Dialogform des Wechselgesangs. Die Charakterisierung der Dialogpartner (a und b) bleibt allerdings, gemessen am «Vorbild» Vergil, vergleichsweise vage. Der Ansatz wird zunehmend metasprachlicher, die da und dort aufkommende Idyllenstimmung unverzüglich in Dissonanzen neutralisiert.

So ist im regen Miteinander, Gegeneinander und Ineinander der verdichteten Stimmen und getragen von einem bald Archaismen revitalisierenden, bald mit Lyrikfremden Termini operierenden Lexikon, oft nur noch durch das literarische Modell (als Formgerüst) jene Geschlossenheit gewährleistet, an die der Autor schon längst nicht mehr glaubt: Die «IX Ecloghe» sind das notwendige Zwischenstück, das nicht wegzudenkende Sprungbrett auf dem Weg zu «Pracht» – zu jenem Buch, das Zanzottos Ruhm als «unverständlicher», schwieriger, die Sprache bis an die Grenzen ihres Ausdrucks führender Dichter begründet. Die Sprache, die nun vom Medium mehr und mehr zum Inhalt wird, ist unangefochtene Hauptprotagonistin in «Pracht». Sie ist das signifikante Material, der Rohstoff, an dem gefeilt, an dessen Oberfläche gekratzt, der wie mit dem Skalpell bearbeitet wird. Konventionelle Lesegewohnheiten müssen hier kapitulieren vor der beständigen Ausreizung von Signifikantenketten, spezifischen Modellen von Serienbildung, mehrsprachigen Wortspielen und variierender Wiederholung. Aus der Kluft zwischen Signifikat und Signifikant und der daraus resultierenden Unsicherheit der Zuschreibung bezieht «Pracht» sein sprühendes, formensprengendes Potential.

Eine zentrale, wenn auch für die formale Struktur der Sammlung nicht gerade typische Stellung, nimmt darin das Gedicht «Auf die Welt» ein, eines der meistbesprochenen Stücke von «La Beltà.» Spekuliert wird auch in diesem Gedicht mit der Perspektive eines originären, nicht sprachlich konditionierten Ich, das neben der sprachlichen (pronominalen) auch über eine außersprachliche Identität verfügt. Ist die Sprache der Realitätskonstitution vorgelagert? Ist die Welt ohne Sprache denkbar, gibt es Sprache ohne Welt?

Welt, sei, und jetzt brav;
schön brav bestehen;
hopp hopp, versuch's nur, auf geht's, alles mir sagen, (...)
Hopps (ent-unter-wider usw.)-steh
und über alle Vorsilben bekannt und unbekannt hinaus,
ein bisschen good luck,
mach schön brav hopp;
das Werk'l soll laufen.
Auf, Bella, auf.

münchhausen, steig.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse)

Das lyrische Ich ist das diskursive Subjekt zwischen Welt und Sprache, das deren objektives Dasein in Frage stellt: Lässt sich mittels Sprache die Welt überhaupt ansprechen, lässt sich mittels Sprache eine Welt konzipieren, die außerhalb der Sprache liegt? Sprache erschließt Welt im selben Maße wie sie sie verdeckt, und der Rekurs auf Metasprache führt zwar zu wichtigen Reflexionen, ist aber kein Ausweg aus dem Dilemma, solange Gegenstand und Instrument der Untersuchung ein und dieselbe Sache sind. Das macht die Sprache «korrupt», oder zumindest korrumpierbar, wie Zanzotto dies ironisch in solchen und anderen Texten zu illustrieren weiß. Was bleibt, sind die kontradiktorischen Relationen zwischen Sprache, Welt, Wirklichkeit und Individuum: Sowohl die Kondition der Welt (Wirklichkeit) als auch jene des Dichters gestattet also Analogien zu jener des Barons Münchhausen, der sich am eigenen Haarschopf aus dem Sumpf zu ziehen sucht.

Hinter die Sprache sehen zu wollen, analog zum Blick «hinter die Landschaft», ist in der Tat ein aussichtsloses Unterfangen. Immer noch aber bleibt dem Dichter die Möglichkeit des Perspektivenwechsels, der den ironischen Versuch einschließt, die Sprache tatsächlich von der Welt ablösbar zu machen. In den das Stück «Auf die Welt» umrahmenden Gedichten des Zyklus tritt diese fundamentale Umwälzung, diese Erweiterung des poetischen Blickwinkels in ungebremsster Virulenz zutage. Und sie geschieht zugunsten eines Ganzen, von dem man fragen darf, ob es noch mit dem Namen «Poesie» belegt werden kann. Hier beginnt – hinter der Folie von «Auf die Welt» als in den Band eingearbeitete, versteckte Poetik – die eigentliche «Pracht». Nach und nach werden nahezu alle Schutz-, Überbau- und Trennungsmechanismen abgestreift, wobei Zanzotto auf Literarizität streckenweise ebenso verzichtet wie auf den distanzierten, geordnete Strukturen schaffenden Blick. Nicht allein das Subjekt, auch die Sprache selbst erscheint nun wie aus den Angeln gehoben oder, anders formuliert: Das Subjekt sieht sich erstmals direkt, ohne Zwischenwände mit der Sprache konfrontiert, verschwindet im Quell der eigenen Sprachproduktion, erfährt sich, existentialistisch gesprochen, als In-sie-Geworfenes. Die klangliche Dimension der Modulationen, gegen unendlich gehenden Variationen, mimetischen Imitationen und sprachübergreifenden Kreationen, denen jedes Sprechen in «Pracht» verhaftet scheint, machen aus diesem Buch ein Ereignis, wie die italienische Poesie des 20. Jahrhunderts wohl kein vergleichbares kennt. Hier ist das Privileg des Sprechens de facto auf die Dinge übertragen worden: Aphasie, Schweigen und babylonisches Stimmengewirr fließen auf das bunteste ineinander (Stefano Agosti), ursprüngliches, kindliches Sprechen und vorgefertigtes, konfektionelles Sprechen bedingen und ergänzen einander. Es wird geschrien und gemurmelt in diesem Zyklus, geflüstert und geflücht; Dinge werden vergegenwärtigt und in eigenen und fremden

Sprachen zum Sprechen gebracht. Historisches wird nicht explizit, sondern anhand der in der Sprache davon erhaltenen Spuren dingfest gemacht, Wahrnehmung gesichert und wieder verunsichert. Die assoziative Reihung klangähnlicher Wörter, der onomatopöische Grund der Texte gestattet die metronomische Aufzeichnung minimaler emotionaler Veränderungen. Und Sprache konstituiert sich, durch immer weniger grammatische Zwänge gemäßregelt, als Code einerseits und als Hort der Verdrängung, des Wissens und der Geschichte andererseits, nicht zuletzt – in der Terminologie Jacques Lacans – als Ort der verlorenen Anwesenheit und der ursprünglichen Spaltung, des «manque-à-être» des Subjekts (Stefano Agosti). Amnesie und Aphasie, Erinnerung und Versprachlichung durchziehen als Konstanten den Text in wechselnder Abhängigkeit. Sprache als Materie ist nur bedingt rückführbar auf ein vorgeordnetes Subjekt, der Text ist der Ort, an dem latente Brüche sichtbar und sinnfällig werden. Diskurse des Wissens werden ihm einverleibt und in ihm umgepolt, ein konventioneller Phrasenschatz durch Wiederholung zur eigenen Posse verkehrt. Auf diese Weise haftet «Pracht» auch ein enormes subversives Potential an. Schreiben wird hier per se als performativer Akt im Spannungsfeld verschiedenster Sinngebungsphänomene ausgewiesen, aus der Dynamik der Formen immer neue Dynamiken erzeugend. Rituale, Mythen und Magie gehen ungefiltert in den Sprachkörper ein. Lacans Theorie von der sprachlichen Strukturiertheit des Unbewussten, der Hegemonie des Signifikanten in Bezug auf das Signifikat bzw. der mit dem Einsickern metaphorischer und metonymischer Prozesse in die Sprache einhergehenden Verselbstständigung des Signifikanten («lalangue») ist das Kernstück der, die italienische Rezeption des Werkes dominierenden Lesart Stefano Agostis. Seine Arbeiten verdienen gewiss gesonderte Beachtung, sollten jedoch nicht das alleinige Primat der Zanzotto Auslegung beanspruchen (Maike Albath Folchetti). Denn jenseits dieser Deutung erweist sich Zanzotto, in diesem Zyklus mitunter mehr als anderswo, auch als Dichter der Metaphysik, des fragenden «In-der-Schwebe-Seins", dabei mit dem Informellen und Abstrakten spielend, sich der Sprache stellend und Sprache bis zur Kenntlichkeit entstellend. Im Spannungsfeld zwischen einem Maximum an Bemühung um eine (dynamische) Struktur, bei ständiger Tendenz zur Nicht-Struktur, zur Unterhöhlung jeder tragenden Struktur, erfindet der Dichter seine Sprache, und zu dieser Sprache gleich das Schema, aus dem sie ausbricht. Der realistische Ansatz wird der Erfindung angenähert. «Unsinn» steigt in den Status poetischer Wahrhaftigkeit auf, wie z.B. in dieser Passage aus dem Gedicht «Oltranza oltraggio» («Empor Empören» / «Ausstrahlen Austria» / «Übertreibung Übersetzung») – von dem die Übersetzer, ganz der vielsprachigen Textur des Ausgangstextes gemäß, gleich mehrere parallele Versionen angefertigt haben.

ti vedo nel fondo della mia serachusascura
ti identifico tra i non i sic i sigh
ti disidentifico
solo no solo sì solo
piena di punte immite frigida
ti fai più in là
e sprofondi e strafai in te sempre più in te

in meinem Abendkapselschwarz bist du zu sehen
erscheinst da zwischen unsichtbar und sodala und sigh
entscheinst
ein Un ein Nu ein Nur
ein Haufen Dächer borstig frierend
du brennst
gehst oder übergehst in dich nur mehr in dich

(«Empor Empören»; Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse)

Das Herausschälen von Teilen und Gegenteilen, die Aufstockung zu Schachtel- oder Kofferwörtern im Sinne Lewis Carrolls oder James Joyce' («serachusascura»/ «Abendkapselschwarz», «Kugeldunkelnacht», «Rundumdunkelstunde») führt in diesen Gedichten zu neuen Ordnungen, Verortungen, Umschichtungen von Sinn und Unsinn. Oft werden sie in Form von Reihen vollzogen, zwischen denen Verbindungslinien laufen, die Loskoppelung des sprachlichen Zeichens von seinem Referenten ist die Regel. Übersetzung kann sich hier nicht als die Suche nach Entsprechungen verstehen, sondern notwendigerweise als der paradigmatische Nachvollzug der Poetik dieser Texte. Zugleich ist das Verfahren oder der Prozess der Übersetzung selbst Teil dieser Poetik, Antwort auf vom Text gestellte Fragen. Insofern lässt sich an diesen Gedichten exemplifizieren, wie babylonischer Wildwuchs bereits im Inneren einer Sprache entstehen kann, wie Phänomene von Übersetzung als Einblendung in das Original beziehungsweise als Überblendung von Original und Übersetzung manifest werden können. Die Überlagerung der Codes, das Dazwischentreten, das ungefragte Dazwischenreden des Textes, der gar nicht aufgerufen ist, sind die Regel; der Dichter spricht, doch im selben Maße lässt er Sprache zu Wort kommen, in all ihren Launen, Assoziationen und Deviationsmöglichkeiten, ja: Im engeren Sinne ist die Sprache dieser Gedichte oft gar keine standardisierte Sprache, sondern eher die sprachliche Konkretisierung von Prozessen der Sprachfindung und Sprachwerdung – der Übersetzung. Überhaupt bildet die durch Einstreuung von Comics, Kinderreimen, Kauderwelsch und pseudo-folkloristischen Versatzstücken in das Gedicht erzielte konstitutionelle Vielstimmigkeit ein Charakteristikum der Texte dieses Bandes. Suffixe werden in den Rang von Lexemen erhoben (Die Ur-, Trans, Hyper, Über, (Liebe) (traumatischer Bund)), Assoziations- und Alliterationsreihen sowie diverse Resonanzphänomene stehen für ein Programm der Verselbstständigung der Sprache in der Schrift, wobei neben Vorsprachlichem mitunter sogar Geräusche zu «Literatursprachen» aufsteigen können. Diese Phänomene haben eine völlige Entwurzelung der Sprache zur Folge, führen aber, über Umwege, oft zur Schaffung von neuen Einheiten ohne Einheitlichkeit, von neuen Sprachen, wechselweise der Sprache des Kindes, des Schlafs, des Wahnsinns abgelauscht:

Und schwupp sind die Winzlinge
im Supersüßmarkt drinnen
– zu Füßen süßer Wälder –
wo es Milupa gibt süß und verlockend
für euch Babies Barbies breiberechtigt
und breibereit, Milupa
gnadenlos für Millionen, für euch (sniff sniff
gnam gnam yum yum slurp slurp:
damit das «umbra fuimus Fun Fuchs und Foxy» immer weiter geht) (...)

(»Gleichwohl noch der Schnee«; Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse)

Auf eine spezifische Spielart der Verfremdung der poetischen Rede verweist auch Zanzottos, gleichfalls in «Pracht» zur Anwendung kommendes alternatives Idiom «petèl», das innerhalb des dialektalen Codes eine Sonderstellung einnimmt. Im Trevisanischen bezeichnet das frühkindliche «petèl» jene Sprache, in der Mütter sich an Säuglinge oder Kleinkinder wenden, die Laute des infantilen, prälingualen Gestammels imitierend: die

«Ammensprache» der Linguisten. Darüber hinaus ist es aber auch «Kosesprache», lebendig durch seine magisch-traumartige Lautstruktur und eng an die individuelle Erinnerung gebunden: Das prädestiniert es zur Matrix für Zanzottos dialektale Poesie. Es ist die Sprache des Kindes, vor- oder agrammatisch, aus dem Leben gegriffen, unbekümmert um die Kluft zwischen Referent und Benennung. Als Sprache der Versöhnung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Ding und Namen, in der «langue» und «parole» zusammenfallen, gehen im «petèl» Unvermitteltheit und Somatik vor Rationalität und Systematik; diese Sprache als, in ihren Manifestationen unvorhersehbare Ursprache der Physis, verwahrt sich im Grunde gegen die Verschriftlichung. Vielmehr steht das «petèl» für die Möglichkeiten der vorsprachlichen Kommunikation jenseits des analytischen Sprachgebrauchs, jenseits der Grammatik-, Syntax- und Sinnpostulate des geregelten Sprechakts. So eröffnet das «petèl» ungekannte Perspektiven des phatischen Sprechens, schafft Ganzheit oft eben durch seine Unfertigkeit, wirkt artifiziell, wo es dem Leben selbst abgeläuscht zu sein vorgibt – jedoch in Wahrheit gebannt ist in die ihm ungemäße Statik der Schrift.

Pier Paolo Pasolini hat an Andrea Zanzotto vor allem dessen elegisches Temperament hervorgehoben, das in der eigenen Bewegung bereits die Flucht vor dem Elegischen mitreflektiert. Auch in bezug auf dieses «Elegische» ist «Pracht» auf emblematische Weise mit der Vorgängersammlung «IX Ecloghe» verquickt. Doch hier ist die Elegie – die deutsche Übersetzung gibt dem Phänomen den Namen – weniger eine des Leidens als eine des Lallens:

«Die lallende Elegie»

(...)

Ursprünge da – Nie hat es Ursprung gegeben.
Aber warum siehst du also in Zartheit und erstem Schimmer
die nicht schreibbare unumstößliche lallende Elegie?
«Mama un nana tu hamma un aga un uga un dada.
Ei ei, jaba, nana. Bei daba du. Snubba un bu.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse)

Aber noch eine weitere Publikation aus dem Umkreis von «Pracht», das zuerst als Privatdruck erschienene Langgedicht «Gli sguardi i Fatti e Senhal» («Blicke Kolportagen Senhal, 2002» bzw. «Signale Senhal», 1969), das nicht weniger als 59 Stimmen (plus eine wiederkehrende sechzigste) in einen Wortwechsel verstrickt, verdient in diesem Kontext gesonderte Beachtung. Thema des 1968/1969 entstandenen Gedichts ist die Mondlandung – geschildert aus der Sicht des Mondes oder besser, der Mondin, nämlich der die Dichtung verkörpernden Mondgöttin Diana, die das Vordringen des Menschen in ihr Terrain als unbotmäßige Überrumpelung, ja geradezu körperlichen Übergriff erfährt. Das daraus erwachsende, sprühend-polyphone Gebilde der, auf antagonistische Weise miteinander kommunizierenden Diskurse, übertrifft in mancherlei Hinsicht noch das sprachschöpferische Feuerwerk von «Pracht» und stellt auch seine Übersetzer mitunter vor noch größere Herausforderungen.

Bezeichnenderweise beginnt die Hinwendung zum Dialektalen in Zanzottos Werk mit den oben charakterisierten, vereinzelt Einsprengeln von «petèl» in «Pracht». Diese Ansätze konkretisierten sich erst ein knappes Jahrzehnt später auf Fellinis Einladung hin, für seinen Film «Casanova» einen Dialektzyklus zu verfassen, in der 1976 veröffentlichten Sammlung «Filò» (Filò). Sie hat zwei Teile: zum einen das, Fellinis Casanova zugeordnete,

auf hochvenezianisch gehaltene Rezitativ zur Anrufung der Lagunengöttin, die mittels eines von starker erotischer Spannung getragenen, beschwörenden Sprechgesangs aus den Tiefen des Meeres hervorgehoben werden soll, zum anderen ein in der Varietät von Pieve di Soligo geschriebenes Gedicht über das verheerende Erdbeben im Friaul.

Im selben Maße wie das Venetische, ist auch das «petèl» für Zanzotto eine sozial wie individuell gelebte, «natürlich» gewachsene Sprache, die viel mit Gesang, Rhythmus und Körperlichkeit zu tun hat. Der Dialekt als isoliertes und in seiner konkreten sozialen Bestimmung oft allein gelassenes Sprach-Reich überlebt als Form des vorliterarischen Sprechens, eines Sprechens als Flucht in den Mutterleib, fern der glatten, bruchlosen Kommunizierbarkeit.

In den frühen Prosatücken «Sull'Altopiano e prose varie» (Auf der Hochebene und andere Prosa, 1964) findet man viele der großen Themen der nachfolgenden Gedichtzyklen im Kern bereits vorgebildet. Zudem stehen diese Geschichten beispielhaft für das von Zanzotto privilegierte Verfahren des beschreibenden Herausgreifens von «microstorie» (kleinen Geschichten, Mikrogeschichten) aus dem Strudel einer «storia» (Geschichte). Es sind Texte, die bei oberflächlicher Lektüre mitunter wie «Dorfgeschichten» anmuten, in der Regel zentriert um Bilder vom Leben scheinbar unscheinbarer, in Zanzottos Umfeld real existierender Menschen, mit Inhalten, die sukzessive auf eine metaphorische Ebene transponierbar sind. Einer der Hauptprotagonisten ist Nino, der unermüdliche Fabulierer und begnadete zweisprachige Erzähler und Possenreißer, der in Zanzottos Werk mehrere «Auftritte» hat: als des Autors rurales Alter ego, als unverwechselbares venetisches «Original». Was hier geltend gemacht wird, ist erneut die Aufweichung des Primats des schriftlichen Erzählens vor dem mündlichen, aufgezeichnet aus dem Innern eines Kollektivs, dem auch der Autor angehört. Die damit verbundene Hinwendung zum Kleinen, Typischen, geht allerdings ohne Eskapismus ab, in der Sprache vollzieht sich die symbiotische Verschmelzung des einzelnen Körpers mit dem sozialen Korpus. Dabei haftet der Beschreibung der Orte (Wiesen und schneebedeckte Felder zumal) und Personen stets auch etwas Symbolisches an. Menschen (wie Nino) werden zu Typen, dann zu Archetypen stilisiert, reale Orte verwandelt zu emblematischen Schauplätzen mitunter magischen Geschehens.

Der Drang zum Aufstöbern der diversen Codes und Subcodes in und außerhalb der Sprache ist auch dem dreibändigen Zyklus «Pseudotrilogia» (Pseudotrilogie) eingeschrieben, der sich zusammensetzt aus den Bänden «Il Galateo in bosco» (Galateo im Wald), «Fosfeni» (Phosphene) und «Idioma» (Idiom), respektive 1978, 1983 und 1986 erschienen. «Il Galateo in bosco» weist eine ausnehmend klare Struktur auf. Achtzehn Stücke umfasst der erste Teil des Buches, auf einen Sonettkranz mit sechzehn «Hypersonetten» folgt ein Schlussteil mit weiteren achtzehn Stücken. Die kritische Neubeleuchtung historisch-literarischer Formen, das Verlegen der «Handlung» auf historische Schauplätze sowie kunstvolle Strophenformen, die typographisch versetzt abgedruckt werden, sind nur einige Merkmale dieses Zyklus. Nach dem Versuch, die Welt in die Sprache hineinzuholen, dominiert nun der Rückzug der Welt vor der Sprache. Vom Dichter wie durch das Mikroskop betrachtet, entziehen sich die Gegenstände einer genauen Erfassung im Gedicht. Die Teile werden kleiner und kleiner, Tiere, Pflanzen, Mineralien werden im Zustand ihrer schrittweisen Verkümmerng eingefangen. Auflösung und Verwandlung sind maßgeblich auch für den poetischen Duktus: selbst das Verbale scheint nur noch im Residuum vorhanden. Die Rastlosigkeit der Artikulation, wie sie noch «Pracht» geprägt hatte, ist in der Trilogie einer größeren Zurückhaltung gewichen, die «mächtige antinomische Artikulation (...) des Sprechen-Erkennens» (Stefano Agosti) erscheint abgefedert durch die Notwendigkeit eines organisch-übersprachlichen Zusammenhangs. Syntaktische «Zellen» werden in biologische «übersetzt», Wortpartikel

werden zu Gesteinspartikeln. Die Sprache in ihrer Materialität wird zur Metapher für ein Materielles vor der Sprache, oder ohne sie. Für Stefano Agosti ist dies ein Phänomen von «Übergang-Ansteckung», und zwar an zwei Polen vollzogen, jenem der Abkehr vom Literarischen in Form von Comics und Zeichnungen sowie jenem der an Parodie grenzenden Über-Literarisierung in Form der kanonisierte Klassiker fortschreibenden «Hypersonette». Im ersten der fünf Sonette, «Sonett über die Verneinung und Verneigung», ist das (für die ganze Sammlung) titelgebende «Benimmbuch» Giovanni della Casas (1558) sogar in Pluralform angesprochen:

Namen, weit gestreute Sprache, ihr zärtlich
berührten, Zweige und Schatten, Schriftgestalt...
Die dich durchfließt und die du genießt, Wald
Schrift, ein Gift fast, blühend oder sterblich...

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse).

War der Zyklus «Vocativo» von der Form der Anrede bestimmt, so sind es in «Il Galateo in bosco» Manifestationen von Ausruf, Wunsch, Warnung und Befehl, die das poetische Feld beherrschen, eingeschaltet um die unterschiedlichsten Affektstufen zu illustrieren. Aber «Galateo» ist auch noch aus anderer Perspektive von innovatorischer Relevanz: Hier entdeckt Zanzotto das Zeichnen mit dem Zeichen. Damit ist, neben einem mitunter geradezu parodistisch-exzessiven Einsatz von Satzzeichen im herkömmlichen Sinn, auch das Verfahren jener Gedichte beschrieben, die tatsächlich mit kleinen, kindlichen oder weniger kindlichen, Zeichnungen unterlegt sind: Sie gehören fortan zu den Favoriten von Zanzottos poetischer Interpunktion. Rebus-Zeichnungen sind in seinen späteren Gedichten die Regel, Graffitis, die den stabilen Code in Unordnung bringen. Ausrufungs- und Fragezeichen, runde und eckige, doppelte und einfache Klammern, ja ein ganzes System der Parenthesen wird entworfen, wie zur Verbarrikadierung der Wörter gegeneinander, wobei mit Klammern mitunter auch Textebenen angedeutet werden können. Aber die Zeichnungen haben, zumal in «Galateo», auch die Funktion von Interpretationsanweisungen. Sie sind Bilder, die erst im Vortrag in Geräusche übersetzt werden können – eine unentzifferbare, unverständliche Sprache neben oder hinter der Sprache, ein Nebentext, der neben dem Haupttext herläuft, ihn grundiert oder auch störrisch gegen ihn protestiert.

Der Band «Fosfeni», zweiter Teil der «Pseudotrilogia», erweitert die historische Perspektive noch um mythische und animalische Gestalten, botanische, geologische und mineralische Präsenzen und Substanzen. Gegenstände und Zustände werden von der Physik in die Metaphysik, von der Registration in die Abstraktion überführt. Auch in dieser Gedichtfolge spielt das Problem der Übertragung eine große Rolle, allerdings weniger in ihren sprachlichen Manifestationen (Übersetzung) als im Sinne der Überführung von Elementen in andere Aggregatzustände. Schon im Titel ist außerdem der Hinweis auf die Optik vorweggenommen, ein Thema und Begriffsinstrumentarium, das wesentlich für die gesamte «Pseudotrilogie», besonders aber für «Fosfeni», ihren zweiten «Flügel», ist: «Phosphene: Wirbel von leuchtenden Zeichen und Punkten, die man wahrnimmt, wenn man die Augen schließt (und sie drückt) oder in pathologischen Zuständen», erläutert Zanzotto den Begriff in einer Anmerkung. Und der ganze Zyklus steht, so könnte man sagen, unter dem Zeichen des Auges. (Der Titel des deutschen Auswahlbandes, «Lichtbrechung», trägt diesem Faktum Rechnung.) Diskontinuität von Sinneseindrücken, Unverlässlichkeit der Wirklichkeitswahrnehmung und visuelle Verunsicherung des Subjekts sind die unausweichliche Folge. Im Großen und Ganzen dominiert in «Fosfeni» ein metonymisches Verfahren, in dem Abstraktes durch Konkretes

aufgeschlüsselt wird; die Struktur der Gedichte gibt sich lose, aber nicht zusammenhangslos. Immer wieder bleiben einzelne Verse, auch typographisch, in der Schwebe. Ähnlich verhält es sich mit der eigenwilligen Syntax, die eine Struktur von unzähligen Ausläufern bildet, die ihrerseits in stets andere Strukturen hineinreichen. Sätze werden unterbrochen, Verse plötzlich abgebrochen, nach oben oder nach unten verschoben, andere bleiben hängen und weisen ins Leere – Strukturen wie Partituren, besonders hervorstechend in einem Gedicht wie «Zukunft – oder Vorzukunft?»:

Durchströmung von Vene zu Vene – von Armut zu Armut

| | |
|---------------|---|
| Jeder Schritt | dreht und zwingt zusammen wie eine Schraube |
| jede Stimme | erstickt zart unnötig |
| jeder Blick | augenlos geworden |

um die höchste Belohnung und das furchtbarste Sternmaß
zu lösen für dich, wie

| | |
|--------------------------------|--------------------|
| Schnee aus den Wimpern mit dem | mit der |
| | richtigen Bewegung |
| | Gedemütigt aber. |

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse).

Auch in «Fosfeni» werden graphische Elemente mehrfach wie Randnotizen eingesetzt («Morchet lebt»), wechseln Schrift-Zeichen ab mit schriftartigen Zeichnungen, werden Vignetten reproduziert als wären es Buchstaben, denen klare Deixisfunktion zukommt: sie be-deuten. Entworfen wird so bisweilen eine ganze Topographie der sprachlichen Möglichkeiten unter Einschluss auch nichtsprachlicher Codes, eine Landkarte aus Wörtern, in der kindliche Bildchen als nonverbale Träger einer archaischen Semantik fungieren. So verhält es sich mit den in unsicherer Kinderschrift an den Rand geschriebenen Schrägstrichen in «Dann aber Frühlicht Flächen», in denen sich die ersten Schreibversuche von Elementarschülern erkennen lassen: Schreiben als Schreibenlernen. «Idioma», chronologisch letzter Teil der «Pseudotrilogie», stellt als Folie der Retrospektion und Introspektion, vor deren Hintergrund sich auch die beiden früheren Zyklen umformieren und anders lesen lassen, zugleich auch deren *mise en abîme* dar (Graziella Spampinato): Es ist das metatextuelle Rüstzeug, aus dem sich die der Trilogie zugrundeliegende Poetik erschließt. Hier ist die Tendenz zur Auflösung (und deren Verbalisierung, beziehungsweise Versifizierung) nicht selten auf die Erfahrung des realen Todes umgewendet, was sich vielleicht am exemplarischsten an «Mistierò» («Orms hontwerk») und «Andar a cucire» («Nähen») sowie «Onde éli» («Wou saintze») ablesen lässt, den in der in Pieve di Soligo gesprochenen Variante des Venetischen verfassten Mundartgedichten. Lexikon und Strickmuster dieser Texte – wahre Zyklen im Zyklus – sind weitgehend populären Zuschnitts, die Konfrontation mit dem dialektalen Idiom steht hier, ähnlich wie im Fall des «petèl», für die Wiederentdeckung einer verloren geglaubten Nähesprache. Dies gilt auch für das innige, über zwei Seiten sich erstreckende Gedicht «Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan» («Du hoscht dain Vormeß gessn»), in dem Zanzotto eine in Kindertagen nie erfolgte, jedoch plausible Begegnung mit Pier Paolo Pasolini imaginiert. Von den Übersetzern wurde es in eine Kleinstsprache, den Stilsfer Dialekt aus der Kompetenz des Südtirolers Ludwig Paulmichl, übertragen:

Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan
sul treno par andar a scola
tra Sazhil e Conejan;

mi ere póch lontan, ma a quei tènpi là
diese chilometri i era 'na immensità.
Cussita è stat che 'lora
do tosati no i se à mai cognossést.

Du hosch dain Vormeß gessn
affn Weeg int Schual
pisch ollm aa in Zug gsessn va Satschile nooch Koneliano;
miar hoobm joo in dr Naachnat glepp, sellm oobr
sain a poor Killametr schun poll a Weltroas gweesn,
unt miar zwoa letze Pirschtlan hoobm inz nia gseechn.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse).

Eins der in Form, Motivik und Umsetzung herausragendsten Stücke des Bandes «Um den 25. April»: Stoff und Inhaltssubstanz dieses Gedichts verdienen mindestens ebensoviel Beachtung wie die sprachliche Umsetzung. Es handelt sich um eine «poesia racconto», um ein Erzählgedicht (Franco Fortini) also, in dem Zanzotto auf gebrochen autobiographische Weise erneut den psychischen Einschnitt der Kriegsjahre thematisiert. «Um den 25. April» nimmt seinen Ausgang von der Beschreibung des grausamen Verwüstungszuges von SS-Männern durch Zanzottos Heimatdorf Pieve di Soligo und schließt so an eine Thematik an, die mit einigen der frühen Prosastücke kommuniziert. Titelgebend für das Gedicht ist der nationale Feiertag der Italiener für die Toten des Zweiten Weltkrieges, das «Fest der Befreiung», das am 25. April begangen wird. Dieses Gedenkgedicht, nicht das einzige der Trilogie (Maïke Albath Folchetti), spart auch die Karikatur und moralische Fragwürdigkeit des «Gedenkens» nicht aus:

als ich am 25. April zwischen den Gräbern
der Gefallenen ging, wie auf einem Kreuzweg,
stand ich überwältigt da und zitternd, und wich zurück vor dieser kleinen Gruppe
als käme Regen in Strömen unabwendbar.

(...)

Noch einmal wird hier intersubjektive Geschichte mit individuellem Erleben konfrontiert und der Resignation des poetischen Sprechens vor der einschneidenden Wucht historischer Verbrechen Ausdruck verliehen; Ansprache und Andacht fordern zu einem sprachlichen Gestus, der nur bedingt jener des Dichters ist. Dieser Zwiespalt ist auch beglaubigt durch die verschiedenen Diskursebenen, die das Text-Ich des Gedichtes wechselnd durchläuft. Register der offiziellen rhetorischen Kundgebung und Gemütsbewegungen des an ihr teilnehmenden Dichters werden mittels Verfahren der Überblendung miteinander konfrontiert:

Streift man noch zwischen den Gräbern umher
– die sich senkrecht erheben –
– im Heiligsten des Frühjahrs –
auf denen Zeichen gleiten die Opfer
des rituellen Selbstausspeiens der Geschichte
des Nicht-verständlich-seins jedes Zwinkerns,
des Reißens des Einverständnisnetzes,
dagegen begehre ich auf, aufbegehend wie damals schon ihr,
brennend durchstrahlt mich meine Entkörperlichung, und die der Welt,
ich bin verurteilt zu verehren, entsprechend aber leidend,
mich entsprechend zu berufen auf die Pflicht
zu Ethos, Pathos auch wenn sie die dunkel entstelltesten sind

(...)

Wieder werden, wie schon in den frühen Zyklen, der Landschaft menschliche Züge zugesprochen, konstituiert sie sich als (durchaus leidensfähiges) Opfer der Geschichte, einer Geschichte die, im wahrsten Sinne des Wortes, über sie hinweggeht:

An den Hügeln waren Wunden
an den jungen und liebevoll gealterten Flanken des Dickichts;
und ich sah diese Wunden und liebte sie
und suchte für sie zu sorgen.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse)

Der Tod hat sich in die Landschaft eingefressen, die Landschaft, die die Toten beherbergt, hat selbst Wunden davongetragen, «Wunden an den Hügeln», die nicht verheilen wollen, über die nichts hinwegtrösten kann, schon gar nicht der, vom offiziellen Charakter der Trauerveranstaltung geforderte kollektive Abruf von Gefühlen.

Nicht zuletzt ist «Um den 25 April», als sechsstrophige Kanzone in freien rhythmischen Versen, unter denen immer wieder Zehnsilbler und Siebensilbler auftreten, zweifellos eines der formal virtuosesten Stücke des Autors: Bemerkenswert für ein Gedicht, das sich – wohl mit einem Seitenblick auf Theodor Adorno – auch mit Fragen vom Gedenken als moralisches und ästhetisches Problem auseinandersetzt. Zanzotto scheint hier noch einmal zum Tonfall seiner frühen Landschaftsgedichte zurückzufinden: der Lyrismus von «Dietro il paesaggio» aber ist hier umgegossen zu bitterer Anklage und verzweifelter Parodie.

Im deutschen Sprachraum ist das Werk Zanzottos trotz des – vom Autor selbst zusammengestellten – Auswahlbandes «Lichtbrechung» (1987), noch lange nicht ausreichend wahrgenommen worden, obwohl die Rezeptionsbeziehungen, zum Teil infolge der vielbeachteten, mit den wichtigsten Preisen im deutschsprachigen Raum ausgezeichneten Übersetzungen, sich immer weiter ausdehnen und nunmehr bis in die literarische Produktion der Zielspracheländer hineinreichen: So hat Friederike Mayröcker Andrea Zanzotto – in der Übersetzung von Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse – gelesen und ihrer Affinität zu seinen Texten in mehreren, ihm gewidmeten Gedichten («Todes Auffassung/für Andrea Zanzotto», 1992), seinerseits ins Italienische übersetzt von Maria Fehringer, Luigi Reitani und Peter Waterhouse) Ausdruck verliehen. Dies scheint aber nur der Auftakt zu einer längeren Entwicklung, sind doch mit den Bänden «Pracht» (2001) sowie «Signale Senhal» (2002) nunmehr die ersten beiden Teile der, von Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse übersetzten und herausgegebenen Ausgabe von Zanzottos Werken in deutscher Sprache erschienen. Sechs weitere Bände sollen noch realisiert werden, drei davon werden der «Pseudotrilogie» gewidmet sein: Diese Komplettübersetzung eines poetischen Werkes ist im deutschsprachigen Raum der weitgehend eklektischen (und mitunter saumseligen) poetischen Übersetzungspraxis ein Ereignis mit Seltenheitswert. Für Andrea Zanzotto bedeutet dies einen weiteren Schritt zur längst fälligen Anerkennung über die italienischen Landesgrenzen hinaus, für die poetische Übersetzung als Kunstform bedeutet es die Verschiebung der Koordinaten zugunsten einer Neuorientierung von noch gar nicht auszumessender Tragweite.

A Originalausgaben

«Dietro il paesaggio». (Hinter der Landschaft). Gedichte. Milano (Mondadori) 1951. (Lo Specchio).

«Elegia e altri versi». (Elegie und andere Verse.) Gedichte. Milano (Edizioni della Meridiana) 1954.

«Vocativo». (Vokativ). Gedichte. Milano (Mondadori) 1957. (Lo Specchio).

«IX Ecloghe.» (IX Eklogen). Gedichte. Milano (Mondadori) 1962. (Il Tornasole).

«Sull'Altopiano e prose varie». (Auf der Hochebene und andere Prosa). Vincenza (Pozza) 1964.

«La Beltà». («Pracht»). Gedichte. Milano (Mondadori) 1968. (Lo Specchio.)

«Gli Sguardi i Fatti e Senhal». («Blicke Kolportagen Senhal», «Signale Senhal»). Gedichte. Pieve di Soligo (Bernardi) 1969.

«Filò. Per il Casanova di Fellini». (Filò. Für Fellinis Casanova). Gedichte. Venezia (Ruzante) 1976.

«Il Galateo in bosco». (Galateo im Wald; dt. Auswahl u.d.T. «Lichtbrechung»). Gedichte. Milano (Mondadori) 1978. (Lo Specchio).

«Fosfeni». (Phosphene; dt. Auswahl u.d.T. «Lichtbrechung»). Gedichte. Milano (Mondadori) 1983. (Lo Specchio).

«Idioma». (Idiom; dt. Auswahl u.d.T. «Lichtbrechung»). Gedichte. Milano (Mondadori) 1986. (Lo Specchio).

«Meteo». (Meteo). Gedichte. Roma (Donzelli) 1996.

«Le poesie e prose scelte». Ausgewählte Gedichte und Prosa. Milano (Mondadori) 1999.

«La storia dello Zio Tonto». Libera elaborazione dal folclore trevigiano. Kinder- und Jugendbuch. Mantova (Corraini) 1998.

B Übersetzungen

«Aus den «IX Ecloghe»» Übersetzung: Helga Böhmer. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 1965. H. 1. S. 136f.

«Lichtbrechung». (Auswahl aus «Il Galateo in bosco», «Fosfeni» und «Idioma»). [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. Wien/Graz (Droschl) 1987.

«Lorna, Kleinod der Hügel»/«Lorna, gemma delle colline». (Auswahl aus «Dietro il paesaggio», «Elegia e altri versi», «Vocativo» und «IX Ecloghe»). [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: Helga Böhmer, Gio Batta Buccioli. Tübingen (Narr) 1990.

«Andrea Zanzotto». Monographisches Kapitel mit Übersetzungen von Hans Hinterhäuser. In: Hans Hinterhäuser (Hg.): Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert. München (Piper) 1990. S. 185-215.

«Preis für Europäische Poesie». (Dokumentation aus Anlass der Preisverleihung mit Auszügen aus «Lichtbrechung»). Andrea Zanzotto, Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. Münster (Presse und Informationsamt) 1993.

«Blicke Kolportagen Senhal». (Auszug aus: «Gli Sguardi i Fatti e Senhal»). Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Peter Waterhouse. In: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur. 1994. H. 44. S. 53-61.

«Voraussetzungen für eine Wohnstatt». («Premesse all'abitazione», aus: «Sull'Altopiano e prose varie»). Übersetzung: Maria Fehringer, Peter Waterhouse. In: Schreibheft, Zeitschrift für Literatur. 1994. H. 44. S. 65-77.

«Andrea Zanzotto». Gedichtauswahl. Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 2000. H. 2. S. 182-189.

«La Beltà»/«Pracht». [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler/Folio) 2001.

«Gli sguardi i Fatti e Senhal»/«Signale Senhal». [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler/Folio) 2002.

D Sekundärliteratur

Corti, Maria: «La beltà». In: Strumenti critici. 2. 1968. S. 427-430.

Fortini, Franco: «Andrea Zanzotto». In: I poeti del Novecento. Roma/Bari (Laterza) 1977. S. 210-216.

Nuvoli, Giuliana: «Zanzotto». Firenze (La Nuova Italia) 1979.

Camon, Fernando: «Andrea Zanzotto (Intervista)». In: Il mestiere di poeta. Milano (Garzanti) 1982. S. 169-180.

Bertini, Lucia Conti: «Andrea Zanzotto o La sacra menzogna». Venezia (Marsilio) 1984.

Allen, Beverly: «Andrea Zanzotto: the language of beauty's apprentice». Berkeley (University of California Press) 1988.

Capaldi, Donatella/Paulmichl, Ludwig: «Gespräch mit Andrea Zanzotto». In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 1988. H. 5. S. 469-479.

Anceschi, Luciano: «Le poetiche del Novecento in Italia». Venezia (Marsilio) 1990.

Hand, Vivienne: «Zanzotto». Edinburgh (University Press) 1994.

Ritter-Santini, Lea: «Die erfundene Sprache. Versuch über Andrea Zanzotto.» In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 44. 1994. S. 62-64.

Agosti, Stefano: «Poesia italiana contemporanea». Milano (Bompiani) 1995. (Saggi e interventi.)

Hösle, Johannes: «Die italienische Literatur der Gegenwart». München (Beck) 1995. Bes. S. 203-206.

Montale, Eugenio: «La poesia di Zanzotto». In: Giorgio Zampa (Hg.) Il secondo mestiere. Prose II. Milano (Mondadori) 1996. S. 2891-2895.

Spampinato, Graziella: «La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto». Milano (Hefti) 1996.

Waterhouse, Peter: «Im Genesis Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto». Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler) 1996.

Folchetti, Maïke Albath: «Zanzottos Triptychon. Eine Studie der Sammlungen <Il Galateo in Bosco>, <Fosfeni> und <Idioma>». Tübingen (Narr) 1998.

Waterhouse, Peter: «Lob einer Dichterin und eines Baumarktleiters und eines Musikanten aus dem Gasthaus Komet». In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): «Lobreden auf den poetischen Satz». Göttingen (Wallstein) 1998. S. 19-34.

Pasolini, Pier Paolo: «La beltà (appunti)». In: Walter Siti (Hg.) Saggi sulla letteratura e sull'arte. Bd. 2. Milano (Mondadori) 1999. S. 2570-2574.
