

Zeitschrift:	Romanica Raetica
Herausgeber:	Societad Retorumantscha
Band:	19 (2011)
Artikel:	Andri Peer : Essais, correspondenza e critica 1947-1994
Autor:	Andry, Dumenic / Caduff, Renzo / Ganzoni, Annetta / Riatsch, Clà
Kapitel:	1.3: Litteratura d'otras linguis
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-858959

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

1.3. Litteratura d'otras linguas

Andri Peer Thomas Stearns Eliot, survgnit il premi Nobel per l'an 1948 (1948)

Il premi Nobel per la litteratura ais d'incuort gnü accordà al poet inglais Thomas Stearns Eliot, sco chi vain dit illa motivaziun per sia laver da pionier sül champ da la «poesia contemporana». Surriain pür da quaist attribut tuottaffat zoavel tschientiner, perche d'esser pionier tocca plüchöntsch pro'l merit d'ün fisicus o d'ün valurus missiunar co pro'l lod dal poet: poesia ais grazcha, na prestaziun.

Però blers, e güst quels chi guardan ün pa intuorn e tscherchan da's render quint che chi'd ais poesia al di d'hoz acconsentiran cun dalet a quista tscherna. Perche Eliot ais vairamaing ün grand poet. Pacs han savü schlubgiar ils mals da nos temp in üna poesia sensibla e vasta tuot in d'üna; e pacs sun pervgnüts ad üna tal'autorità sainza metter sü cornas a lur modestia.

Nat ais Eliot dal 1888 aint il Missouri dals Stadis Units (pür plü tard s'ha'l acquistà il vaschinadi inglais). In Ingalterra ais si'influenza sco poet e sco critic predominanta daspö var quindesch ans. Cuntschaint e'l gnü pustüt cun seis poem: *The Waste Land*, publichà il 1922. Quai ch'el portet illa litteratura contemporana füttan trats vaira revoluziunaris nöglia main co las tentativas da Wordsworth chi nudrit sa poesia culla lingua populara. Mo da tschella vart ha Eliot adüna sustgnü la chosa da la tradiziun e da l'autorità religiusa stand al punct culminant da la religiun anglicana.

Sco pacs da sia generaziun s'ha'l approfundi ill'antiquità greca, chi'd ais eir hoz amo ün da seis temas da discussiun predilects. Quaists duos pols predominants, *libra expressività antica e stricta responsabilità cristiana* dan la taimpra a tuot l'ouvrä, lur cuntuanta tensiun chi chalcha l'orma da nos tschientiner, a verer bain, dettan al vers d'Eliot üna vardavlezza adüna plü viva. Mo cun tuot ch'ella as sviluppet in ün möd chi's pudess nomnar organic as stoja arcugnuoscher quanta lingia, quanta intima conseguenza chi'd ais in quaista vita da poet.

Seis ultims poems plü grangs miss suot il titul da *Four Quartets* han per tema fundamental il lö da la vita umana aint il temp ed ill'eternità.

Il möd co chi sun orchestrats tira adimmaint la musica da chambra. Las fusiuns dal tema, las variaziuns cul metrum e cul ritem sun in plüs regards nouvs illa versificaziun inglaisa.

In Svizzra gnit ün public plü vast a cugnuoscher ad Eliot pustüt cun seis dramas: *The Family Reunion* e *Murder in the Cathedral* rapreschantats a Turich. Amenduos tocs, fich intensivs e fins, reunischans elemaints dal teater antic (cor, unità dal lö) cull'inquietezza da l'existenza moderna chi's fa palaisa pustüt in quellas atmosferas da malsgürezza cumüna e consentimaints intscherts. Quels dialogs imperturbabels, quels cors scuttats culla vusch dal destin sduvlan sü la vetta la plü profuonda da nossa conscienza.

Uossa ais T.S. Eliot directur da la chasa d'ediziun Faber and Faber a Londra, davo avair dirigi blers ans la revista *The Criterion* chi füt essenziala per ün'intera generaziun da poets inglais.

La bibliografia da sas ouvras ais in cuort la seguainta: *The Family Reunion*, drama, *Poems 1909-1925*, *Later poems 1925-1935*, *Collected Poems 1909-1935*, *Murder in the Cathedral* 1935, drama, *Sweeny Agonists*, *Burnt Norton*, *East Coker*, *The Dry Salvages*, *Little Gidding*, publicaziun in ün tom suot il titul *Four Quartets*, *What is a Classic?* 1944.

Las quatter poesias chi seguan gnittan tradüttas in prümavaira 1948 a Paris e stampadas cul acconsentimaint da l'autur¹³⁴.

Preludes

I

The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways.
Six o'clock.
The burnt-out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps

¹³⁴ Cfr. *Poesias* (1948:33-36). Plü tard cumparan ils *Preludis* dad Eliot amo üna jada cun variantas in *Clerais* (1963:57-59) ed in *Ils ons vantüraivels* (1985:340-343). Nus citain tenor quist'ultima publicaziun. Cun quai cha Peer surpiglia eir là divers sbags citaina l'original inglais tenor l'ediziun Eliot 1963/2002:23-25. Aint il exemplar da *Clerais* dedichà a Madlaina Demarmels annotescha Peer seguaintamaing ils *Preludis*: «poesias da Eliot tradüttas fingià a Paris (1947-48) cun agüd dad ün scriptur american inscuntrà a Saint-Germain. Davo corret bainquant. Quai eira l'aventüra parisiana d'Eliot, quant diversa da mia, e tuottüna... la meglra ais la seguonda (II).» Cfr. Peer SLA, A-1-g/56.

Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots;
The showers beat
On broken blinds and chimney-pots,
And at the corner of the street
A lonely cab-horse steams and stamps.

And then the lighting of the lamps.

II

The morning comes to consciousness
Of faint stale smells of beer
From the sawdust-trampled street
With all its muddy feet that press
To early coffee-stands.

With the other masquerades
That time resumes,
One thinks of all the hands
That are raising dingy shades
In a thousand furnished rooms.

III

You tossed a blanket from the bed,
You lay upon your back, and waited;
You dozeted, and watched the night revealing
The thousand sordid images
Of which your soul was constituted;
They flickered against the ceiling.
And when all the world came back
And the light crept up between the shutters
And you heard the sparrows in the gutters,
You had such a vision of the street
As the street hardly understands;
Sitting along the bed's edge, where
You curled the papers from your hair,
Or clasped the yellow soles of feet
In the palms of both soiled hands.

IV

His soul stretched tight across the skies
That fade behind a city block,
Or trampled by insistent feet
At four and five and six o'clock;
And short square fingers stuffing pipes,
And evening newspapers, and eyes
Assured of certain certainties,
The conscience of a blackened street
Impatient to assume the world.
I am moved by fancies that are curled
Around these images, and cling:
The notion of some infinitely gentle
Infinitely suffering thing.

Wipe your hand across your mouth, and laugh;
The worlds revolve like ancient women
Gathering fuel in vacant lots.

Preludis

I

La saira d'inviern crouda illas giassas
e cucca tras ils fiers da la füergiada.
Id ais las ses.
Ils urs dal di fümulaint as stüdan.
E uossa tacha üna plövgiada
toccs d'föglia suos-cha vi da noss peis.
La daracha clocca
cunter 'ls uschöls e'ls quadrels dal chamin,
e là dasper la chantunada
zapligna e füma ün pover broc.
Lura s'impizzan planet las glüms.¹³⁵

¹³⁵ La traducziun da Peer es fich libra, cun surznidas e malinlettas. Illas diversas ediziuns fa el müdamaints, per part tuorna el 1985 darcheu pro variantas da 1948. In diversas passaschas resta l'incletta mangluossa fin l'ultim, p.ex. ils duos ultims vers chi's stuves tradüer verbal-maing incirca uschè: «Ils muonds as störschan sco duonnas veglias / chi tscherchan lainom sün plazzals solitaris».

II

La daman aintr'in nos immaint
cun üna savuretta da biera stantiva.
Sülla via sternan rasgüm splattà
d'chalchogns be merda chi passan
vers l'albierg bunurezzas.
Da pér cun tschellas mascaradas
cha l'ura abratscha.
T'impaissast tuot ils mans
chi tiran sü tendas dubiusas
in milli dmuras.

III

Tü vaivast büttà d'vert il linzöl da let
e d'eirast in rain e spettaivast,
cupidand e vagliand cha la not palainta
las milli figüras dascusas
chi faivan part da ti'orma trembluossa,
chi briclaivan vi dal tschêl sura.
Mo cur cha'l muond revgniva
e la glüm ramplignaiva sü per las persianas
ed il viers dals passlers aint il standschen
lura vettast üna visiun da la via
cha la via incleget be cun stainta.
Instant, tschantada a travers sün teis let
srollaivast tas papigliuottas,
o splattaivast cun mans suos-chs
cunter las gelguas plantas d'pè.

IV

Si'orma tendüda in striblas vi dal tschêl
chi's voul stüder davo ün chasamaint
trapluna cun pè raffichuoss
vers las quatter, las tschinch e las ses.
E dainta quadra stoppa püppas,
gazettas da saira ed ögliadas
plainas da tschertas tschertezzas,
la cuntgnentscha d'üna via s-charbunada
impazainta da circundar il muond.

Eu sun commoss da fanzögnas
chi's tegnan closas intuorn quai ch'eu vez:
La sapchüda dad üna quaidezza,
dad üna sufrentsch'infinita.
Fa giò ta bocca culs mans, e ria.
Ils pleds sigliuottan sco duonnas veglias
chi tscherchan pattütsch per las muschnas intuorn.

(Peer III, 1948a)

Andri Peer Anmerkung zu Henri Michaux (1951)

Die Schwierigkeit Michaux' ist sprichwörtlich. «Il se situe mal», klagen die Literaturkritiker und bangen um ihre bewährten Klassifizierungen. Die Anforderung Michaux' an den Leser verläuft nicht so sehr im Sprachlichen als im Imaginativen, in der seelischen Elastizität. Er begann als Weltenfahrer, als einsamer Abenteurer, für den der Keyserling'sche Satz zutrifft, wonach der kürzeste Weg zu sich selbst um die ganze Welt führt. Nachdem sich Michaux Südamerika mit grossem Eigensinn angeschaut hat, lässt er sich als *Barbare en Asie* von einem zweiten Kontinent zu introspektiver Selbstsuche verhelfen. Dann aber, schon ermüdet von diesen Haltern der Schuleographie, verlegt er das Reisen in den neuen unheimlichen Raum einer immer selbständiger werdenden Imagination: *Grande Garabagne*, *Ici Poddema*, heissen jene Unternehmungen, die sich zu den früheren Reiseberichten verhalten wie die Integralrechnung zur Schularithmetik; traumbrebende Kontinente, Landschaften sind es, nun beschienen von einem schwarzen Gestirn, Irrfahrten, welche der zum flüchtenden Opfer gewordene Tourist doch immer mit einem kolossalen *humour noir* durchzuckt.

Zu diesem ekstatischen Phantasten Bosch- oder Breughelscher [!] Artung (Michaux ist Belgier!) ordnet sich in merkwürdigem Zusammenspiel der Person ein Moralist und Aphoristiker von französischer Strenge, der Michaux von *Epreuves Exorcismes*, der Erfinder der an Kafka gemahnenden, drastischen Märtyrerfigur «Plume», Michaux der Ethiker, der Präger von Weisheit. *Tranches de Savoir*¹³⁶ heisst ein gedrängtes Bündel Aphorismen, welche die La Rochefoucaud'sche Zunft keineswegs verleugnen.

Die Bücher von Michaux sind alle Sammelwerke und haben oft den Titel

136 Collection L'âge d'or, Henri Parisot, 1950.

als das einzige Verbindende. Wer sich anschickt, das Mögliche ebenso verwege auszuloten wie das ihm begegnende Wirkliche, kann nicht immer um rote Fäden besorgt sein: bündige Sentenzen, ausführliche Reflexionen, scharfe Beobachtungen, Dialoge, dramatische Szenen, Gedichte, Träume, Visionen, gedrängte Essays – all das findet man beieinander in einem Band Michaux'. Das käme uns vor wie eine Splittersammlung, wäre nicht jedes Stück von einem unverkennbaren Meissel zum Kunstwerk geformt.

Das eben erschienene Buch *Passages*¹³⁷ ist eine Sammlung von «accompagnements», die fast alle während der letzten zehn Jahre in anspruchsvollen Zeitschriften oder als Vorworte erschienen. Das Buch, so klein es ist, enthüllt den ganzen Michaux, den Entdecker des Unsäglichen und den Deuter des Verborgenen; diese zehn Aufsätze sind wie Kurse eines Zauberers, der uns ein neues Schauen lehrt, sei es mit widerborstigen, zur Skepsis aufstachelnden *Idées de traverse*, sei es, wenn der Spätaufsteher einen gigantischen, mit homerischer Breite beschriebenen Kampf mit den Wolken des Schlafes austrägt (*Arriver à se réveiller* und *Combat contre l'espace*).

Massvollere Wege gehen die beiden Versuche *Enfants* und *Visages de jeunes filles*, beschwingte Capriccios, die man ruhig einer höheren Mädchenklasse zum Jahresende vorlesen dürfte. In seiner Kritik unterscheidet sich Michaux von den Berufsmässigen; die Art, wie er stets vom Nullpunkt der Frage ausgeht, hat etwas tonisch Belebendes. Eine aufrüttelnde Kraft geht aus von diesen entschieden hingesetzten Strichen. Über die Malerei spricht Michaux als Erfahrener und Unsicherer zugleich; er malt Aquarelle, und selten gab es ein eindrücklicheres Beispiel für das Vernehmen des Dinges durch den Gestalter als dort, wo Michaux, im Banne seines nach Wasserfarbe gierigen Papiers, zu immer rascherem Pinselstrich gedrängt wird. So entsteht das Werk in einem Wettkampf mit der Materie. Das Versprechen im Titel, uns Zugänge, *Passages*, aufzutun, hat der Dichter gehalten. (Peer III, 1951)

Andri Peer *Harte Fäuste und ein warmes Herz. Rückblick auf Leben und Werk Ernest Hemingway's* (1961)

Fast unglaublich scheint uns die Nachricht vom Tod Ernest Hemingway's. Er, der aus hundert selbst aufgesuchten und andern Gefahren heil hervorging. Der in Abenteuern Geprüfte, Gefeite, verlässt uns in dem Augenblick, wo seine Leser bangten, ob er nach dem Nobelpreisbuch vom alten Fischer noch

¹³⁷ Editions Le point du jour, NRF, Paris, 1950.

etwas zu sagen habe und was er wohl in seiner kubanischen Retraite zusammenbraue. Werfen wir einen Blick zurück auf dieses aussergewöhnliche Leben und die Existenz eines Mannes, der in so aggressiver Weise zu seiner Zeit Stellung nahm. Diejenigen, welche Ernest Hemingway schon vor dem Erscheinen der Novelle *Der alte Mann und das Meer* gelesen hatten, waren einverstanden mit dem Urteil der gelassenen, schwedischen Akademiker, die sich im Jahr 1954 von den angeblichen zehn Kopfwunden, den vier Ehen und den vielen Gin-Kisten seines Vorlebens weniger beeindrucken liessen als von einem schriftstellerischen Werk, das die neue Romanliteratur aller Sprachen nachhaltig beeinflusste. Es ist zwar schon viel Naturburschenhaftes vom Mann ins Werk eingedrungen, vor allem in den früheren Büchern, welche von zarten Seelen als eine unaufhörliche Reihe grausiger Szenen, blutrünstiger Jagden, scheusslicher Kriegsepisoden, banaler Gespräche hingestellt werden. Doch jede eingehendere Analyse kann dieses oberflächliche Urteil verbessern, indem die Wahl kämpferischer Momente zu seiner Auffassung des Lebens als grausame Herausforderung und die Banalität gewisser Szenen zu jenem eigenartigen Realismus gehört, dem er im übrigen weniger verfallen ist als etwa Faulkner und Dos Passos. In seinem letzten Werk hat sich Hemingway's militante Humanität mit einer feinen Intuition gepaart, die uns beglückte dank der Geschlossenheit einer in mächtigen Rhythmen sich ereignenden Handlung, dank auch einer Einheit und Harmonie des Stiles, wie sie bisher nur in einzelnen Kurzgeschichten, aber nicht in den Romanen gelungen war. Man muss natürlich den Mann Hemingway bei der Beurteilung seiner Werke miteinrechnen. So sehr sind die Bücher bei ihm Ausdruck eines männlichen, kämpferischen, masslos überbordenden und doch wieder weise abwägenden Temperaments.

Ernest Hemingway wurde am 21. Juli 1898 in Oak Park, Illinois, einem Vorort von Chicago, als Sohn eines Arztes geboren. Sein Vater wollte ihn in einem ehrbaren Beruf sehen, aber mit 17 Jahren flüchtete der Jüngling aus der Schule und verdiente sein Leben als Geschirrwäscher in einem Restaurant und als Boxer. Schon als Schüler waren ihm Fischen und Jagen ein Urbedürfnis, dem er im nördlichen Michigan leidenschaftlich frönte, wie später in Afrika und auf hoher See. Dabei war er ein guter Englischschüler, jedenfalls hat er vor einigen Jahren seinen beiden Lehrerinnen öffentlich gedankt für das vorzügliche Englisch, das sie ihm beibrachten. Aber schreiben lernte er in der Redaktionsstube, und der *Kansas City Star*, wo er als Reporter angestellt wurde, ist zwar eine kleine, aber ungewöhnliche Zeitung. Der originelle Chefredaktor hatte folgende Grundsätze kategorisch an die Wand schlagen lassen:

Schreibe kurze Sätze.

Deine ersten Absätze sollen kurz sein.

Bediene dich eines kräftigen Englisch.

Sei konkret und nicht abstrakt.

Brauche nie einen veralteten Jargon, damit der Jargon angenehm empfunden werde, muss er neu sein.

Verwende keine Adjektive, verbanne jedenfalls die unnützen, wie glänzend, wunderbar, gross, prächtig.

Schreibe den Artikel so, dass man ihn kürzen kann ohne dass er an Sinn verliert.

Dies ist schon ein kleines Stilporträt Hemingway's, und wenn er später sich von Sherwood Anderson und Gertrude Stein, aber auch von Flaubert, Maupassant, T.S. Eliot und Fitzgerald beeinflussen liess, so ist er doch seinem ersten Boss in dem Sinne treu geblieben, dass er eine Art höheren Journalismus zu einer wichtigen Form der heutigen Literatur machte. Ein Streben nach Unmittelbarkeit hat ihn zu einem Reporter gemacht, der imstande gewesen ist, über die Kriege eine Art interessante Nicht-Kommentare zu schreiben.

Ja der Krieg, nicht nur jener der Tiere, wo er es liebte, handelnd einzugreifen, der Krieg der Menschen war eine neue Gelegenheit für Hemingway, sich zu bewähren. 1916 meldet er sich freiwillig zu einer Feldlazarett-Einheit in Frankreich und kämpft später in den Reihen der italienischen Infanterie. Das Kriegsbuch *In einem andern Land* gestaltet dieses Erlebnis (*A farewell to arms*, 1929). Thomas Mann sagt von dem Buch, es sei «faszinierend von Anfang an durch seine diskrete Kühnheit und gegen das Ende hin immer erschütternder, ein Buch der grossen Schlichtheit und Aufrichtigkeit, ein wahrhaft männliches Buch, ein Meisterwerk neuen Typs». Kein Konflikt, wo er nicht hätte dabei sein wollen. Der griechisch-türkische Krieg und der spanische Bürgerkrieg sehen ihn als Frontberichterstatter. Im zweiten Weltkrieg baute er seine Jacht zu einem Minensuchboot aus, kommt dann nach Europa, um an der Spitze einer bretonischen Partisanengruppe als erster, vor dem Befehlspanzer Leclerc's (nicht ohne eine gewisse gutmütige Prahlerei) unter dem Arc de Triomphe hindurchzumarschieren. Um 1920 fanden wir ihn in Gesellschaft Ezra Pound's, Gertrude Stein's und anderer intelligenter Auswanderer in Paris. Gertrude Stein regt ihn an, die *Three stories & ten poems*, 1923, herauszugeben, und etwas später die essayistische Erzählung *In our time*. In diesen frühen Arbeiten macht er sich zum Sprachrohr eines kriegsverwundeten Volkes, das aus der Enttäuschung eine Art Schutzwall gegen die Empfindsamkeit für das Vergangene aufrichtet. Es erscheint ein neuer Typ Mensch, der sich vom Erbe

früherer Werte freimacht, sich in ursprüngliche Gemütsbewegung fallen lässt und eher einem luftleeren Zynismus als der Rührung verfallen mag. Primitive Naturen wie Grenzer, Indianer, berufsmässige Athleten, sind ihm Mustergestalten, deren Ehrbarkeit stillschweigend mit der verborgenen Brutalität der zivilisierten Gesellschaft kontrastiert. Die Gefühlsbewegung wird gewissermassen auf Armlänge gehalten, nackte Tatsachen stehen im Vordergrund, knapp herausgearbeitet und mit spärlichem Dialog durchsetzt, und als Hemingway nach New York zurückgefunden und 1926 den weniger beachteten satirischen Roman *The torrents of spring* (*Sturmfluten des Frühlings*) herausgegeben hatte, überträgt er Stil und Haltung seiner Kurzgeschichten in den Roman *The sun also rises*, 1926, worin er im Wesentlichen nochmals den moralischen Zusammenbruch expatriierter Amerikaner und Engländer schildert.

Schon in der Zwischenkriegszeit wählt er sich in Kuba dauernden Wohnsitz, wo er sich neben seinen Passionen, vor allem der Hochseefischerei, einer strengen Arbeitsdisziplin unterwirft. Hier setzt er bedeutende Marksteine seines Schaffens. Ausser dem schon genannten *In our time* schreibt er die Kurzgeschichtenreihen *Man without women*, 1927, und *Winner take nothing*, 1933, (*Der Sieger geht leer aus*), die er schliesslich mit späteren short stories dem ausserordentlichen Sammelband der 49 Stories einverleibt und die Kurzgeschichte zu einer der lebensfähigsten Gattungen moderner Prosa machte. Wiederholte Reisen nach Spanien und Afrika bringen reiche Ernte, so *Death in the afternoon*, 1932, (*Tod am Nachmittag*), wo er den Stierkämpfern mythologische Schauder abgewinnt, und *Green hills of Africa*, 1935, (*Die grünen Hügel Afrikas*), eine eigenartige Mischung von Jagdabenteuern mit Grosswild und literarischer zeitkritischer Abschweifung. Für Afrika zeugt zudem die herbe Erzählung *Der Schnee vom Kilimandscharo*, eine Geschichte voll blutender Einsamkeit, die ganz im Atem jenes Kontinents pulsiert, wo man rasch zum Leben aufblüht und rasch stirbt. In seinem Roman *To have and have not* (*Haben und Nichthaben*) greift er zu seiner näheren Umgebung des kubanischen Milieus und gestaltet zum ersten Mal die mögliche Lösung sozialer Probleme durch gemeinschaftliches Handeln. Diese Haltung Hemingway's findet einen gewissen Niederschlag auch in den damaligen Zeitungsartikeln und vor allem in den Frontberichten aus dem spanischen Bürgerkrieg, welche Zeit als einen Höhepunkt seines Schaffens gelten darf. Der Dreikakter *The fifth column* stellt faschistische und kommunistische Spionage einander gegenüber, ist aber als Zeugnis seiner Liebe zu Spanien doch weniger eindrücklich als sein Roman *For whom the bell tolls*, 1940 (*Wem die Stunde schlägt*), der ihn nicht zuletzt auch dank eines spektakulären Farbenfilms (mit Gary Cooper und Ingrid Bergmann) wie kein früheres Buch bekannt machte. Der Roman begnügt

sich, ähnlich Malraux's *Espoir*, mit der Schilderung einer charakteristischen Episode, im Auge des hispanophilen amerikanischen Freiwilligen bekommt aber spanisches Land und Menschentum unerreicht intensive Kontur. Und das Opfer Robertos, ohne dass es kriegsentscheidend zu sein braucht, lässt in ihm und in uns eine Erkenntnis reifen, diese nämlich: wenn an irgend einem Orte der Welt an der Freiheit Abbruch getan wird, so muss die ganze Welt darunter leiden. Diesen Gedanken nimmt Hemingway wieder auf im Roman *Across the river and under the trees*, 1950 (*Über den Fluss und in die Wälder*), die Frucht seiner Erlebnisse als Reporter und Soldat an allen Fronten des zweiten Weltkrieges, wobei wiederum das Hauptgewicht nicht auf das Verhältnis des Einzelnen zur Gesellschaft fällt, sondern auf die Begegnung des Einzelnen mit dem Einzelnen. Weniger ein politisches Thema, als ein dynamisch-subjektives Anliegen.

Dann kam also jene erstaunliche Erzählung, 1952, die selbst Abweisende aufhorchen liess: *The old man and the sea*, (*Der alte Mann und das Meer*). Was macht, dass diese Arbeit mehr als frühere aus einem Guss erscheint? Vielleicht war es Hemingway hier vergönnt, zwei seiner Leitmotive zu verbinden: den Kampf, der sich in einer unbarmherzigen Natur zu erotisch-ekstatischen Formen steigert und die Einsamkeit, die, auf die Weite des Kosmos zurückgespiegelt, sich wandelt in ein Gefühl frohlockender Kraft. Welch herrliche Ausgangslage! Ein Mann, ein Fisch, mit einem Tau aneinander gefesselt, das der unerbittlichste Kampf spannt und durch welches eine ursprünglich tief in der Kreatur gegründete Liebe vom einen zum andern strömt. Und sonst nichts, weit im Umkreis. Nur das Meer, unendlich tief, und der Himmel, unendlich tief, ein Zweikampf, wahrhaft elementar im Angesicht dieser bewegten Bläue von Himmel und Meer, Gottheiten, in deren Augen sich die Zuckungen des Ringens vielfach spiegeln wie in einem riesigen Prisma. Ist das nicht ein Schauspiel von homerischer Grösse!

Gerade in diesem Augenblick spürte er ein plötzliches Schlagen und Rucken an der Leine, die er mit beiden Händen hielt. Sie fühlte sich scharf und hart und schwer an. Er schlägt mit seinem Schwert gegen die Drahtose, dachte er. Das musste kommen. Das musste er tun. Vielleicht springt er aber daraufhin, und ich hätte lieber, dass er weiter kreist. Das Springen war notwendig für ihn, um Luft einzunehmen. Aber nun kann jeder Sprung die Öffnung der Hakenwunde erweitern und er kann den Haken loswerfen. «Spring nicht, Fisch», sagte er, «spring nicht.» Der Fisch traf den Draht noch verschiedene Male, und jedes Mal, wenn er den Kopf schüttelte, gab der Mann ein bisschen Leine raus.

Ich darf seine Schmerzen nicht grösser werden lassen, dachte er. Meine sind ganz gleichgültig. Meine kann ich beherrschen. Aber seine Schmerzen können ihn zum Wahnsinn treiben. Nach einer Weile hörte der Fisch auf, gegen den Draht zu schlagen und begann wieder, langsam zu kreisen. Der alte Mann holte jetzt ständig Leine ein, aber er fühlte sich wieder schwindlig. Er schöpfte mit seiner linken Hand etwas Seewasser und goss es sich über den Kopf. Dann goss er noch mehr darauf und rieb sich den Nacken. «Ich habe keine Krämpfe», sagte er. «Bald wird er oben sein, und ich kann es durchstehen. Du musst es durchstehen. Rede nicht mehr davon.»

Hemingway's physiognomische Ähnlichkeit mit Balzac ist auffallend: Der breite Bau des Schädels, der willensstarke, nach unten gezogene Mund, beschattet von einem starken Schnurrbart, der forschende, wägende Blick und die skeptische Nasenwurzel unter einer vulkanisch bewegten Stirne. Aber auch Unterschiede sieht man; Hemingway's Züge sind härter, metallischer; die lässige Ruhe eines Jägers spricht aus ihnen. Balzac ist ganz Schwung, ganz Offenheit, ganz weltumfassende Inbrunst. Hemingway ist einheitlicher, gerichtet, aber auch enger. Ein Gesicht unserer Zeit. Er ist ein dichtender Athlet. (Köstlich, jenes grimmige Lachen, mit dem er die «Zivilisten» erschreckte, die ihn in jenem ägyptischen Urwald fanden, wo sein Flugzeug im Jahre 1954 bruchgelandet war.) Und nirgends war er so prächtig anzusehen wie auf seiner Jacht, mit nacktem Oberkörper, die Hand am Steuer oder an der Angelrute, die er wie ein Kran hob und senkte, während er nach dem Hai, dem Delphin oder dem Schwertfisch spähte. Er war kein Theoretiker, weder in der Wahl seiner Erholung noch seiner Romanfiguren. Denn die Brüderlichkeit herrscht auch dort, wo der Mensch sich in panischem Ringen aufbäumt, und es ist eine konkrete, eine handgreifliche Brüderlichkeit, die für ihn zählte. Und so erkennen wir hinter den vielen Stierkämpfen, den Angelruten und Gewehren, Jagden und Trinkgelagen, doch ein warmes, menschliches Herz. Wir werden ihn vermissen, jetzt, da er nicht mehr unter uns weilt und in der Begegnung mit seinem Werk den grossen männlichen Händedruck eines Zeitgenossen suchen.

In deutscher Sprache sind folgende Werke von Hemingway erhältlich: *Das Ende von etwas*, sechs Kurzgeschichten, Verlag Reclam, Stuttgart; *49 Stories*, Verlag Rowohlt, Hamburg; *Über den Fluss und in die Wälder*, Steinberg Verlag, Zürich; *Haben und nichthalben*, Steinberg; *Der alte Mann und das Meer*, Steinberg; *Wem die Stunde schlägt*, Sonderausgabe G. B. Fischer, Frankfurt (dasselbe in S. Fischer-Bibliothek); *Fiesta*, Rororo-Taschenbücher, Rowohlt Verlag, Ham-

burg; *Hauptstadt der Welt*, Verlag Langen/Müller, München; *Die grünen Hügel Afrikas*, Rowohlt; *Der Unbesiegte*, Piper Bücherei, Piper Verlag, München; *In einem andern Land*, Steinberg Verlag, Zürich (auch Rowohlt); *Tod am Nachmittag*, Rowohlt; *Sturmfluten des Frühlings*, Rowohlt. (Peer III, 1961a)

Andri Peer Salvatore Quasimodo. Nobelpreis für Literatur 1959 und Über meine Dichtung. Salvatore Quasimodo anlässlich des Nobelpreises für Literatur 1959 (1961)

Eine Anekdote: Kurz nach dem ersten Weltkrieg treffen sich einige Gymnasiasten der sardischen Hauptstadt Cagliari im Literatencafé. Während sie debattieren, bemerken sie einen einsamen jungen Mann mit lichtem, gewelltem Haar, der immer mit halbem Ohr zuhört, ohne je das Wort zu ergreifen. Aber eines Tages hält er es nicht mehr aus, springt auf und ruft: «No, no!» Die jungen Leute sehen sich und ihn verdutzt an. Er stellt sich vor: Salvatore Quasimodo. Sie kennen seine Gedichte aus Zeitschriften. Als kleiner Beamter des Landesvermessungsamtes hat es ihn in die Provinz verschlagen. Seine technischen Studien hat er unterbrechen müssen, aber er hat den Jungen etwas zu sagen. Nun sitzen sie zu seinen Füssen, jeden Freitag, im Literatencafé. Der Neue verteilt Lob und Tadel, unwiderruflich, letzte Instanz. Bis es zu weit geht. Da nehmen sie ihn heim, den Geometer mit dem geheimen Wort, mit dem scharfen Urteil und fragen: «Kennen Sie die Griechen? Sappho, Alkaios?» Er kennt sie nicht. Sie lesen ihm vor und sie übersetzen so gut es geht auf italienisch. Quasimodo sagt nichts. Er ist erschlagen. In Rom macht er sich an die alten Sprachen. Er wird sein Leben lang von den Alten nicht mehr loskommen. Griechische Lyriker, die Gedichte Catulls, die schönsten Gesänge aus der Odyssee, das Evangelium nach Johannes sind Stufen in dieser Begegnung mit dem Logos. In Italien hört man: Quasimodo? Ein grossartiger Übersetzer, als Dichter interessant; dieses auflösende Prinzip seiner Lyrik, dieses Kahle und Kühle seines Wortes, das immer nach einer verlorenen Heimat, vielleicht nach der verlorenen Antike zurückschweift. In der Nacktheit des keusch gewollten Wortes verwandt mit Ungaretti, doch ohne dessen männliche Stimmführung, ohne die anspielungsreiche Aura der *parola nuda*¹³⁸. 1942 konfrontiert sich Quasimodo selbst mit seinem Auswahlband *Ed è subito sera*, seine beste Sammlung, in der die Kritiker voreilig eine neue Manier erspüren und einen

¹³⁸ Il poet Giuseppe Ungaretti (1888-1970) es stat ün model important per Peer güsta perche ch'el douvra üna lingua essenziala e precisa, il pled in sia significaziun concreta ed in contact cun las chosas.

Humanismus begrüssen, den die späteren Verse wieder Lügen strafen. Die Verleihung des Nobelpreises an Quasimodo kam selbst für das italienische Publikum überraschend; man hatte von Alberto Moravia, von Ignazio Silone gesprochen. Und bei den Lyrikern, sieht man auf Eugenio Montale, auf Ungaretti, nachdem Saba und Cardarelli nicht mehr sind. Nun, diese Ehrung des Sizilianers ist ein Anlass, seine Verse neu zu lesen.

Über meine Dichtung

Salvatore Quasimodo anlässlich des Nobelpreises für Literatur 1959

Aus dem Italienischen übertragen von Andri Peer

«Wunderbar umfängt mich Liebe», dieser Vers eines frühen Dichters meiner Insel, Jacopo da Lentini, hilft mir, während ich versuche, über das geheimste, wenn auch scheinbar offen zutage liegende Schwingungszentrum meines Dichtens etwas zu sagen. Die Wörter Insel oder Sizilien werden, im herben Bemühen um Einklang, eins mit der äusseren Welt und mit dem sich abzeichnenden Gefüge lyrischer Sprache. Es dünkt mich, dass meine Insel «wirksamer Schmerz» sei, zu dem ein Hauptstrang des Erinnerns zurückstrebt, wenn das innere Gespräch erwacht mit einem geliebten fernen Menschen oder mit einem, der schon jenseits des Gefühlsstromes steht. Ich könnte es auch anders sagen: Vielleicht dass die Bilder sich immer zuerst in der eigenen Mundart formen und der gedachte Gesprächspartner immer die Täler meiner Jugend bewohnt und längs meiner Flüsse schreitet. Aber das bliebe im Ungefahren, dieses suchen nach einer Mathematik, dort wo noch die ersten Zahlen murmeln. Hat nicht schliesslich jeder Dichter seine Hecke als Grenze zur Welt gepflanzt, als Gemarkung des Raumes, in dem seinem Blick Schärfe gegeben ist? Mein Zaun ist Sizilien, mein Gehege, das uralte Kulturen und Gräber, Nekropolen umschliesst, Steinbruchgefängnisse und Riesenstatuen, die zersplittert im Gras herumliegen, Steinsalz- und Schwefelgruben und Frauen, die seit Jahrhunderten um ihre ermordeten Söhne weinen, und verhaltene Wut und entfesselte, und kindliche oder barbarische Triebe, Banditen aus Liebe oder aus Gerechtigkeitswahn. Auch ich habe meinen Gesang nicht in der Ferne gesucht, und meine Landschaft ist weder Olymp noch Parnasse. Dort drüben sind Anapo und Imera, der Platani und der Ciane mit Papyrusstauden und Eukalyptusbäumen; dort ist Pantalica mit seinen Höhlengräbern, «dicht wie eine Bienenwabe», fünfundvierzig Jahrhunderte vor Christus in die Erde gebohrt, und dort ist Gela und Megara Iblea und Lentini, eine

Liebe, ich sagte es schon, die nicht vor Erinnerung sagen kann: verlasse diese Orte für immer!

Im Januar 1946, unmittelbar nach dem Kriege, habe ich in einer Rede etwas gesagt, das heute noch gilt: die Aufgabe der Dichtung ist es, den Menschen neu zu erschaffen. Mit dieser nur scheinbar zurückhaltenden Feststellung hatte ich einen Riss bezeichnet, der mich von der vorausgegangenen italienischen und europäischen Dichtung trennt, einer Dichtung, die für jene gültig bleibt, die mit ihrem Werk dem Urteil der Zeit heute noch trotzen. Den Menschen neu zu erschaffen, nicht nur auf der sittlichen, meinte ich, sondern auf der ästhetischen Ebene.

Wir gehen immer wieder daran, die Poetik neu abzustecken, aber die lebendigste von allen Poetiken hat sich von den nackten Formwerten abgewandt, um mit dem Menschen und durch ihn die Welt neu zu deuten. Das Fühlen des Menschen, sein Freiheitsdrang und sein Wunsch, der Einsamkeit zu entfliehen, das sind die neuen Inhalte. (Peer III, 1961b)

Andri Peer *Die heitere Verzweiflung. Das lyrische Schaffen Umberto Saba* (1962)

Unter den sechs bedeutendsten italienischen Lyrikern unseres Jahrhunderts muss man den Triestiner Umberto Saba nennen¹³⁹. Dies war den Italienern bewusst, schon als Saba, vierundsiebzigjährig, in einer Klinik der Stadt Gorizia im Friaul im Jahre 1957 starb. Wenn man ihn zur grossen Generation der Cardarelli, Ungaretti, Quasimodo und Montale zählt, so gehört er zwar zu ihnen mehr durch seinen Rang als durch die Affinität seiner schöpferischen Methode, die ganz eigenwillige Züge aufweist.

In Triest 1883 geboren, hatte Saba später die Handelsschule besucht, war Kaufmann geworden; aber früh hatte er das Kontor verlassen und sich in die «Libreria Antica e Moderna San Nicolò» in Triest zurückgezogen, die ihm gehörte. Er war, wie Freunde erzählen, häufiger im Hinterstübchen als am Ladentisch anzutreffen, schreibend, meditierend. Oder man sah ihn im Stammcafé in leidenschaftlichem Gespräch und auf Streifzügen durch seine Stadt. Wenige Reisen, wenige Ereignisse für die Publizität, ein paar Literaturpreise, schüchtern und fast verschämt entgegengenommen, und dafür eine Kette von schmalen Gedichtbändchen, die einander in gemächlichem Rhythmus folgten bis hinauf ins hohe Alter*. Ein treuer Diener der lyrischen Poesie

¹³⁹ Cfr. eir l'artichel cumparü cun pacas müdadas desch ons plü tard in Peer III, *Die Tat* 26-2-1972.

ist Saba gewesen. Den Italienern blieb er als jener ausserordentliche Greis in Erinnerung, der mit ihnen die Erschütterungen und Ängste ihrer Zeit teilte und doch über ihr stand, indem er sie mit seiner Weisheit und einem schmerzlichen Lebenshunger durchglühte. So geschah es, dass sein Verschwinden ihn für viele zum nächsten und vertrautesten der Klassiker machte, zu einer Stimme, die einstweilen jedenfalls noch vernehmlich weiterklingt, die Rat gibt und den Stunden ihren Namen setzt.

Für Saba ist die Dichtung eigentliche Lebenskunst und spielt sich ab von Stunde zu Stunde längs der Vorfälle des Tagesablaufs, wo jedes Äussere in Beziehung steht mit der Seele. Die Seele ist tätig oder reuig über ihre Trägheit. Sabas Dichtung dringt vor zum Licht; sie antwortet einer uralten und heiligen Angst, die nicht identisch ist mit derjenigen der verfolgten jüdischen Rasse, zu der er aus väterlicher Abstammung gehört. Ein Schatten von schweren Zeitsläufen lastet auf ihr, die ungerufen bis zur apokalyptischen Klage dieses gefangenen Propheten aufsteigt, bis zur göttlichen Anmassung, die etwa von einem Vater fordert, dass er seinen Sohn opfere; bis zu jenem Lebenswillen, den Saba fast vergöttlicht in den Versen *Antica brama*, (uralte Sehnsucht), aus dem wir dieses Beispiel zitieren möchten:

Ich sag' dir Lebewohl, wenn ich dich suche, Liebe,
wie's meine Jahre und dieses Grau verlangen.
Oh, in dir waren Schatten der Erde und der Sonne
und das Herz eines Kindes ohne Herz¹⁴⁰.

Barsch und zäh im Umgang mit den andern und angriffig gegen sich selbst, selbstquälerisch, wenn er sich wie ein Feind ins Dunkle, Unbekannte, in jene gegnerischen Mächte verbiss, von denen ihm das Leben voll schien, hat doch dieser Mann einen unbegrenzten, wenn auch enttäuschten Hunger nach menschlicher Zärtlichkeit und Tröstung. Er ist der Saba, der zur Ziege spricht und ihre schmerzliche Sprache versteht.

Ich habe zu einer Ziege gesprochen
sie war allein auf einer Wiese, angebunden,
satt vom Grase,
nass vom Regen
meckerte sie.

¹⁴⁰ I's tratta da la poesia «Amore // Ti dico addio quando ti cerco Amore, / come il mio tempo e questo grigio vuole. / Oh, in te era l'ombra della terra e il sole, / e il cuore d'un fanciullo senza cuore.» Saba 2004:520.

Dieses eintönige Geblöke war meinem Schmerz
brüderlich und ich antwortete,
zuerst im Spass und dann, weil der Schmerz ewig ist,
mit einer Stimme, unveränderlich.
Diese Stimme hörte ich
stöhnen in einer einsamen Ziege.
In einer Ziege mit semitischem Gesicht
fühlte ich den Widerstreit jedes fremden Weh's
jedes fremden Lebens¹⁴¹.

Hier ist der Kern seines Dichtens. Ein Vers genügt ihm, um das Paradies zu erreichen, ein Paradies, das er vorzu verliert und wiedergewinnt. Zwar entspricht manchmal das Leben seinem scheuen Wunsch, seiner Sehnsucht nach Zärtlichkeit, die sich in den schlichtesten Beziehungen ankündigt: der geliebten Frau, der Tochter, die er seinen zarten Keim nennt, der Mutter, einem Freunde, einer Stadt mit ihren Strassen und ihren Menschen und ihren Leuchttürmen und sogar im Tod. Das alles wird zur schamhaften Konfession eines Mannes mit wachen Sinnen, der aber in dem Augenblick, da er zum Ausdruck schreitet, die sinnlich-impressionistische Aufsplitterung der Wahrnehmung mit einer straffen und gebündelten Gestaltung überwindet. Wie das geschieht, möge das zur kleinen Tupfentechnik geradezu verleitende Motiv der Adriastadt Triest verdeutlichen, im Gedicht *Trieste*, das im Band *Trieste è una donna* enthalten ist:

Ich hab' die ganze Stadt durchquert
und bin auf die Anhöhe gestiegen –
unten belebte Strassen,
oben ödes Feld,
von einem Mäuerchen umgürtet:
ein Winkel, wo ich für mich bin
und mir scheint: wo es endet,
da endet auch die Stadt.

¹⁴¹ «La capra // Ho parlato a una capra. / Era sola sul prato, era legata. / Sazia d'erba, bagnata / dalla pioggia, belava. // Quell'uguale belato era fraterno / al mio dolore. Ed io risposi, prima / per celia, poi perché il dolore è eterno, / ha una voce e non varia. / Questa voce sentiva / gemere in una capra solitaria. // In una capra dal viso semita // sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita.» Saba 2004:68.

Triest ist von widerspenstiger Anmut.
Wenn es gefällt, so ist es wie ein Bengel,
rauh und gefrässig, mit blauen Augen
und Händen viel zu gross,
um eine Blume zu schenken,
ist es wie Liebe mit Eifersucht.

Von meinem Posten seh' ich jede Kirche,
jede Strasse in der Richtung des dichtbesäten Strandes
oder des Hügels, wo am strengen Grat
sich ein Haus, das letzte, klammert.

Rings
weht um alle Dinge eine Luft,
die sonderbar ist und quälerisch,
die Heimatluft. Meine Stadt ist überall lebendig,
mir schenkte sie diesen Winkel,
meinem Leben,
nachdenklich und spröd¹⁴².

Doch welches auch die Themen in Dur oder Moll dieser autobiographischen Dichtung sein mögen, Liebe oder Tod, von den Huldigungen an flüchtig getroffene Frauen zu den Gedichten an die Tochter Lina, bis zu den heimlichsten, mitten im Aufkeimen zurückgehaltenen Anspielungen: ein Seufzer, ein Lächeln, ein Blick, die sich plötzlich mild oder gar bittend auftun, Genüsse der Sinne, süsse Schauder der Seele: der Widerstand, durch den seiner Dichtung ans Licht gelangt, ist doch jener eingeborene Schmerz, den wir im *Canzoniere* immer gegenwärtig finden.

Nacht – Winter voll Zerstörung, ein wenig
hebst du den Vorhang, schaust. Es bebt
dein widerspenstiges Haar. Die Freude

¹⁴² «Trieste // Ho attraversata tutta la città. / Poi ho salita un'erta, / popolosa in principio, in là deserta, / chiusa da un muricciolo: / un cantuccio in cui solo / siedo; e mi pare che dove esso termina / termini la città. // Trieste ha una scontrosa / grazia. Se piace, / è come un ragazzaccio aspro e vorace, / con gli occhi azzurri e mani troppo grandi / per regalare un fiore; / come un amore / con gelosia. / Da quest'erta ogni chiesa, ogni sua via / scopro, se mena all'ingombrata spiaggia, / o alla collina cui, sulla sassosa / cima, una casa, l'ultima, s'aggrappa. / Intorno / circola ad ogni cosa / un'aria strana, un'aria tormentosa, / l'aria natia. // La mia città che in ogni parte è viva, ha il cantuccio a me fatto, alla mia vita / pensosa e schiva.» Saba 2004:79.

weitet dir plötzlich das dunkle Auge;
denn was du sahst – ein Bild war's
des Weltuntergangs – dringt dir ins innerste Herz,
warm und tröstend.

Ein Mann wankt über einen Eissee
unter einer krummen Laterne¹⁴³.

Oder dieses, das antike Vision und autobiographisches Erlebnis innig zu einem Metall verschmilzt.

Odysseus

In meiner Jugend fuhr ich
längs der dalmatischen Küste.
Inselchen tauchten auf, wellenumblüht,
wo seltene Vögel nach Beute ausschauten,
algenbewachsene, glitschige Inselchen,
im Licht wie Smaragde funkeln.
Wenn die Flut oder die Nacht über euch kam,
knatterten geblähte Segel weit draussen,
um euch zu meiden. Heute
ist jenes Niemandsland mein Reich.
Der Hafen mag anderen ein Licht entfachen:
mich treibt aufs hohe Meer
mein ungezähmter Geist
und die schmerzliche Liebe zum Leben¹⁴⁴.

In diesem grossen lyrischen Zyklus des *Canzoniere*, der sich schwierig anliess, schien zunächst die Gefahr des prosaften Tons nicht gebannt. Sabas retten-

¹⁴³ «Inverno // È notte, inverno rovinoso. Un poco / sollevi le tendine, e guardi. Vibrano / i tuoi capelli selvaggi, la gioia / ti dilata improvvisa l'occhio nero; / che quello che hai veduto – era un'immagine / della fine del mondo – ti conforta / l'intimo cuore, lo fa caldo e pago. // Un uomo si avventura per un lago / di ghiaccio, sotto una lampada storta.» Saba 2004:426.

¹⁴⁴ «Ulisse // Nella mia giovinezza ho navigato / lungo le coste dalmate. Isolotti / a fior d'onda emergevano, ove raro / un uccello sostava intento a prede, / coperti d'alge, scivolosi, al sole / belli come smeraldi. Quando l'alta / marea e la notte li annullava, vele / sottovento sbandavano più al largo, / per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno / è quella terra di nessuno. Il porto / accende ad altri i suoi lumi; me al largo / sospinge ancora il non domato spirito, / e della vita il doloroso amore.» Saba 2004:533.

der Ausweg, das aufrichtig Erlebte, beruft sich auf Dinge und Gelegenheiten und auf das unmittelbare herbe Wort, «la parola acerba», wie er sagt. Oft fand das herbe Wort nicht Zeit, sich zu sublimieren, doch dann war es die offene Beichte, die den Schmerz und die Sünde zurückdämmte, diese beiden Triebfedern der Lebensangst. Das Wunderbare bei Saba ist nun aber, dass dieses Spröde und Schwierige des frühen Stils, der so satt an den Dingen haftet, eben diese Dinge poetisch durchglüht – mit dem Wort. Sabas Sprache zieht Nutzen aus dem Ausdruckswert selbst der Silben, eine Kunst, die ihn als Dichter mit Michelangelo verbindet. Sabas Sprache hat dieselbe widerspenstige Anmut, die er der Stadt Triest zuschreibt.

Aber wie bildete Saba seine Sprache in dieser gemischten Stadt Triest, in deren Weichbild, in deren Bucht andere Idiome, fremde Sätze und Laute aufklingen: das Friulanische, das Jugoslawische – ohne dass etwas von diesen Nachbarsprachen, von diesen umgebenden Kulturen ihn mitprägte? Er musste jenseits des zwitschernden Triestiner Dialektes den Stimmfall der Klassiker finden, und er fand ihn: zuerst bei Petrarca, dann, schon als Jüngling, bei Leopardi, schliesslich bei Dante und Ugo Foscolo. Er blieb fast unberührt vom Einfluss der zeitgenössischen Dichter, die er immerhin kannte. Am ehesten hätte er vielleicht Giosuè Carducci als einen Vorgänger betrachtet. Und während das literarische Italien sich immer mehr von seinen Klassikern entfernte, erlangte er, wie er selber bemerkte, den Adelstitel dafür, dass er den goldenen Faden der italienischen Tradition wiedergefunden hatte.

Die schwierigen Umstände seines Beginnens und das Bekenntnis Sabas zu den Klassikern machen, dass seine Helligkeit und Transparenz für die Zeitgenossen bestürzend war. Während der moderne Dichter, in Italien etwa Montale oder Ungaretti, seine Empfindungen in leisen Anspielungen verschleiert, um jedem romantischen Gefühlsüberschwang zu entgehen, lässt Saba das Wort unbekümmert walten. Es leuchtet auf und ergeht sich manchmal sogar in prosaische Konventionen. Die Herbheit des Herkommens und die Treue zu sich selbst freilich bewahren ihn vor allzu leichten rhythmischen Reizen.

In der Sammlung *Ultime cose*, letzte Dinge, sieht es so aus, als ob Saba, ohne von seinem Weg abzukommen oder sich selbst untreu zu werden, die Begegnung mit der neuesten italienischen und europäischen Lyrik bewusst vollzieht; das erweist sich in der Verdichtung des Motivs, das eng um seinen Kern gelagert ist; das zeigt sich an den Raffungen und Sprüngen, im Ton, an einem gewissen Staunen, am freieren Rhythmus, der auf Reim und Prosodie verzichtet, an einem gewissen atonalen Zug also, wo sein bewährtes Verfahren des direkten Eindrucks und der klassischen Formgebung eine neue inter-

essante Brechung gewinnt, ein neues Gleichgewicht, das voll schwebender Präsenz ist. Dafür stehe ein Beispiel:

Auf den Bartisch, wo wir im freundlichen
Sommer sassen,
fallen die Blätter von den Bäumen, die voll sind
vom rasenden Fernweh der Stare,

doch du hier neben mir hast Liebe, Hoffnungen,
du hast die Trauer, die dein junges Gesicht
mit einem Schatten zeichnet. Dunkel
ist meine Klage, euch und mir selbst verborgen.

Es ist kennzeichnend, dass Saba in der Auseinandersetzung mit der dingevernichtenden Strenge der modernen Lyrik mit der «parola nuda» Ungarettis und der «illusione sommersa» Montales, der verborgenen Anspielung, zu einer Einfachheit und Konzentration gelangte, die seinen späteren Versen und den postum veröffentlichten Prosastücken einen neuen Schauder verleiht. Als Beispiel diene ein kurzes Gedicht, das wir in der Übersetzung und in der Originalsprache lesen:

Arbeit

Einst
war mein Leben leicht. Die Erde
gab mir Blumen, Früchte in Fülle.
Jetzt lockere ich einen spröden, harten Boden.
Mein Spaten
stösst auf Steine und Gestrüpp.
Ich muss tief dringen,
wie einer, der nach Schätzen gräbt.

Lavoro

Un tempo
la mia vita era facile. La terra
mi dava fiori frutta in abbondanza.
Or dissodo un terreno secco e duro.
La vanga

urta in pietre, in sterpaglia. Scavar devo
profondo, come chi cerca un tesoro¹⁴⁵.

Mit dem Mann, der eine reifere Heiterkeit oder, um seine Worte zu gebrauchen, eine «heitere Verzweiflung» endlich fand, wird auch das Gedicht Sabas leichter und ekstatischer, und oft tritt das Erinnern an ferne Augenblicke, an die Jugend, an die Stelle der qualvollen Gegenwart. (Peer III, 1962)

* Die Gedichte Umberto Sabas erschienen in einzelnen Sammlungen in Triest, Lugano, Florenz und vor allem bei Mondadori in Mailand, wo Vittorio Sereni in der Reihe *Lo Specchio* die moderne italienische Dichtung meisterhaft betreut. Fast alle im Verlauf des Lebens entstandenen Gedichte wurden (1945) im Bande *Il Canzoniere di Umberto Saba* bei Einaudi in Turin zusammengefasst, der die eigentliche poetische *summa* Sabas ausmacht. Einige späte Schriften, Gedichte und kurze Prosastücke kamen postum heraus. Die in Rom lebende Tochter des Dichters Linuccia Giorni-Saba bereitet mit ihrem Mann eine Gesamtausgabe der Werke ihres Vaters vor.

Andri Peer *Agave auf der Klippe* (1971)

Zum Leben und Werk des Dichters Eugenio Montale

Der Dichter wurde am 12. Oktober 1896 – Columbus Day, also an einem verheissungsvollen Tag (nicht für mich, sagt Montale) in Genua geboren¹⁴⁶. Er studierte in Genua, meist auf eigene Faust, war im Ersten Weltkrieg Offizier der Infanterie bei der berühmten Brigade «Liguria», kämpfte als Leutnant des 158. Regiments auf dem Monte Corno und auf dem Loner. Im Jahr 1922 gründete Montale mit Sergio Solmi und Giacomo Debenedetti in Turin die Zeitschrift *Primo tempo*, von der nur acht Nummern erschienen, dann zog er, 1927, nach Florenz, wurde dort Direktor des Ente Morale Gabinetto G.P. Vieusseux, eine Stelle, die er bis 1938 innehatte. Er übersetzte viel, vor allem schwierige Texte aus dem Französischen und aus dem Englischen, schrieb einen vielbeachteten Essay über Italo Svevo, noch bevor die Franzosen diesen bedeutenden Romanzier für sich und die Italiener entdeckten; er schrieb Kritiken und Chroniken für die literarische Zeitschrift *La Fiera Letteraria*, die Fracchia damals leitete, und war Mitarbeiter zahlreicher (besonders französischer und englischer) Zeitschriften. Seit 1947 wirkt Montale als *redattore di terza pagina* (das ent-

¹⁴⁵ Cità tenor Saba 2004:444.

¹⁴⁶ Cfr. eir l'artichel bod identic, Peer III, St. Galler Tagblatt 12-10-1966.

spricht ungefähr dem Feuilletonchef bei uns) an der grossen italienischen Tageszeitung *Il Corriere della Sera* in Mailand.

Sein dichterisches Werk, zusammengefasst in den drei Bänden *Ossi di seppia* (Erstauflage 1925), *Le occasioni* (1939) und *La bufera e altro* (1956) mit kritischen Schriften und einigen *poèmes en prose* ist schmal aber bedeutend. Mit Ungaretti ist Montale wahrscheinlich der bedeutendste Dichter des heutigen Italiens.

In seinem ersten Gedichtbuch *Ossi di seppia* (Tintenfisch-Schulpen) beschwört Montale den Kosmos als einen qualvollen, sich nie vollenden Geburtsakt. Seine Welt ist bedroht; sie wird von neuen Umwälzungen ständig in Frage gestellt. Der Dichter, wie Giacomo Leopardi ein Beobachter auf einsamen Posten, ist gewarnt und auf alles gefasst, wenn er die Natur und ihre Wandlungen anspricht (ja, es wäre vielleicht richtiger, bei ihm von der «Materie» statt von der «Natur» zu sprechen), einem Wesen, das sich allerdings nicht nur in physikalischen Grenzen vollzieht, sondern ständig zum Menschen überfliesst und dem menschlichen Sein Zeichen schafft. Die Stunde dieser ersten Gedichtreihe ist die «Ora meridiana», die «Glorie des weiten Mittags». Die Landschaft erinnert an gewisse Bilder der Fauves: ein von Licht überschwemmter Himmel, der eher gelb als blau erscheint, in der Sonne aufgelöste Felsenriffe, im selbstvergessenen Zirpen der Zikaden die Hitze, der Boden mit einem schwindenden grünen Fleck da und dort, ein paar gespenstische Schatten, in der Ferne das Meer, ein Flimmern ungezählter Klingen. Es ist wie wenn der Dichter die Materie brodeln spürte, der endgültigen Zerstörung preisgegeben sähe: das ist der Mythos des «astrale delirio», wie er ihn unermüdlich in seinen früheren Gedichten beschwört. Manchmal, dank einer subtilen Täuschung, scheint das kosmische Zerstörungswerk innezuhalten; der Dichter sieht dann eine erstarnte Welt, die ihm zum Ausdruck der «divina indifferenza» wird, zum einzigen Gut, das er kennt. Das Leben und seine Qual wird immer nur sein: einer Mauer zu folgen. Das bestimmende Seinsgefühl ist «ennui», die Haltung, die ihn an die unaufhaltsame Stagnation des Ganzen gebunden hält, die dem Dichter aber auch erlaubt, jenseits ansprechbarer Individualität ein Beobachtender und damit ein Deutender zu bleiben. Ausdruck dieses «ennui» ist das Mittagslicht, zugleich Zeichen der Auflösung, ein grossartiges Bild, das Montale da entwirft. In dieser Stimmung der «mentis evagatio» (Thomas von Aquin) rückt das erbarmungslose Licht die Dinge an die Grenze des Traums, macht das Geschaute gespenstisch. «Wir bewegen uns in einem perlmuttfarbigen Staub, der zittert, in einem Blenden, das uns die Augen zuklebt und uns bald entnervt», sagt Montale in *Non rifugiarti nell'ombra*, und das Traumhafte erscheint hier, im selben Gedicht: «Wie jenes

Gehege von Felsen, das im Wolken-Spinnweb zu zerfasern scheint». Der Mensch, trotz seiner Gabe des bewussten Leidens, ist für Montale nur eine Faser im Universum, eine empfindliche Faser allerdings, die dieselben heftigen Erschütterungen und Wandlungen erduldet wie das All. Das menschliche Dasein ist eine Folge von unveränderlichen, vorgesehenen Handlungen von abgebrochenen Aufschwüngen mitten im grossen Strömen des allgeschehenen Werdens, wo der Mensch mehr vegetiert als eigentlich lebt, denn dieses Geschehen gewährt ihm keine Freiheit der Entscheidung und kein Bewusstsein ausser demjenigen des Schmerzes.

Die Dichtung der *Ossi di seppia* erwächst aus dem mutigen Vergleich zwischen dem Kosmos und dem Ich, wo die Hoffnung des Dichters, «eines Tages wieder aufzublühen», nur wie ein Hoffnungsschimmer aufleuchtet. Und doch ist dieses Dichten nicht ein Abgesang oder eine einzige schmerztrunkene Elegie. Denn in Montale ist eine kritische Umsicht am Werk, die sich nicht nur auf der begrifflichen und auf der stilistischen Ebene als bestimmd erweist und seine Verse zu einem intuitiv sicheren Zusammenspiel von Wort und Rhythmus werden lässt. Montale holt seine Eingebungen aus dem vordichterischen Raum, sei es, indem er sich eine Erkenntnis des Seins (eine Vorwirklichkeit) bildhaft erarbeitet und so zu einem vertieften Wissen über die Welt und ihre Geschöpfe gelangt, sei es, indem er von einer Gefühlsregung ausgeht. Die Lyrik Montales ist schon in diesem ersten Band, was sie später noch vergeistigter sein wird – ein *cantus firmus*, der sich ständig mit einer verhaltenen, geheimen Leidenschaft misst, ohne je sein Mass und seine Strenge zu verlieren.

In den *Occasioni*, dem zweiten Teil dieser beeindruckenden lyrischen Triologie, vertieft Montale noch seine kritische Aufmerksamkeit, indem er gewisse schön tönende Füllungen aus seinem Vers verbannt und zugleich seine Sprache flüssiger, schlanker werden lässt. Die Erfindung des Bildes taucht jetzt nur noch beiläufig auf und wirkt eben dadurch blitzartig überraschend. Die dichte physische Landschaft der *Ossi di seppia* wird aufgelöst; mit den *Occasioni* treten wir ins Innere, in den dichten Raum der Erinnerung. Statt des Lebens als eines Aktes, der sich der Beobachtung darbot, finden wir jetzt das gelebte Leben im Mittelpunkt der Poesie – ein Leben, das Montale als Auswahl an Lebenswertem, als Nachvollzug, als Bergung versteht. Die betrachtend-statische Haltung der *Ossi di seppia* macht beim Dichter einem Willen nach Wiedereroberung Platz, der, nachdem sich der Dichter jede Hoffnung verweigert, nun sein ganzes Wesen einnimmt, die letzte Rettung bedeutet. Im wirren Gemenge des Erinnerten sinnvolle Augenblicke auszumachen, bedeutungsträchtige Muster zu wählen, das in der Erinnerung verborgene Leben mit einem zeugenden Akt zu verdichten, der Vergangenheit ins Gesicht zu sehen,

sie zu befragen: das wird, dank einem komplexen Zusammenspiel versteckter Anspielungen, sinnhaltiger Siglen und blitzartiger Aufrisse der Wirklichkeit zum verhaltenen Gesang, zum gemessenen Zwiegespräch des Dichters mit sich selbst, zum Gang durch das bewegte, dichte und dunkle Gelände der menschlichen Seele.

Diese Umsicht herrscht auch im Gedicht des dritten Bandes *La bufera e altro*. Der schmerzliche Ton hält an, trifft auf unerwartete Ziele; weckt Echos bei Vergil, im hochliterarischen Erbe Petrarcas, im Rezitativ Shakespeares. An die Stelle der psychologischen Freizügigkeit der *Occasioni* tritt die physiologische Vitalität besonders in der Gedichtgruppe *Finisterre*, wo er mit dem provozierenden Angebot von Erinnerung und Phantasie den Leser beinahe verwirrt. In den späten Gedichten findet der Dichter einen «einfacheren» Ton, scheint es uns. Nun gelingt es ihm, mit einem Parlando höchste Spannung der Aussage zu verbinden – einige Verse erinnern mit ihrer unscheinbaren Hintergründigkeit an T.S. Eliot, andere in ihrer unbekümmert autobiographischen Akzidenz an Umberto Saba. Der äussere Anlass wird williger gefasst und mit Sinn gefüllt, wie etwa im Gedicht *Da un lago svizzero*, wo er sich mit dem Fuchs identifiziert. Überhaupt fungiert jetzt häufig das Tier, der Fuchs, der Maulwurf, der Auerhahn usw. als Symbol, als Alter Ego. Für Montale ist die Dichtung (wie für andere Dichter) eine Rettungsaktion des eigenen Bewusstseins oder ein Kult, aber am ehesten doch ein Versuch, die Welt zu lesen und zu verstehen, so vorläufig die Schlüsse auch sein mögen, die der Dichter dann zieht. In ihrer emotionalen Ladung lassen sich die Ergebnisse schlecht auf ideologische Formeln zuschneiden: das macht sie so neu und so erregend.

In seinem Prosabuch *Farfalla di Dinard* (Der Schmetterling von Dinard – Dinard ist ein Seekurort in der Bretagne) begegnen wir Montale als einem meisterlichen Prosaautor. Und zwar unterscheiden sich die in vier Abteilungen untergebrachten kürzeren Prosaarbeiten beträchtlich von seiner journalistischen Schreibweise, wie wir sie aus dem *Corriere* und aus Zeitschriften kennen: sie sind dichter, reicher an formulierter Aussage, an Überraschungen; sie stehen auch der Poesie näher. Das gilt vor allem für den ersten Teil, wo wir eigentliche *poèmes en prose* vorfinden, die etwa zum Verständnis der *Ossi di seppia* beitragen, also ein Unterfangen, das auch Baudelaire in *Spleen de Paris* und, viel früher, Dante in der *Vita nova* anwandten: die Verse und damit korrespondierende dichte Prosa nebeneinander. Im zweiten Teil führt uns der Dichter Reiseindrücke vor: Meroggia, die Clizia, während er im dritten von äusserlichen Umständen, Zufällen, Beobachtungen ausgeht, wie in jenem grossartigen Text mit der Wasserratte (ein Vergleich mit Alfred Andersch Ratzenszene in: *Die Rote wäre lohnend*). Da bekommen wir dramatisches Ozon in

die Nase. Montale spricht über Maler, über die «vita interiore»; Motive aus der Kindheit tauchen auf, werden eingefangen und mit einer unvergesslichen sprachlichen Linie festgehalten.

Letztes Jahr nun erschien ein weiterer Gedichtband des heute 75jährigen tätigen Dichters. *Satura*: wie alle früheren Versbände bei Mondadori in Mai-land herausgekommen. Die Kollektion erregte Aufsehen und erlebte schon drei Auflagen (lyrische Auflagen sind freilich meistens nicht so umfangreich). Der Titel «*satura*» (eine mit allerlei Früchten und Gaben angefüllte Schüssel), weist hin auf Ernte und Quodlibet, doch weiss man von Montale hinlänglich, dass er nicht zu jenen gehört, *qui font feu de tout bois*. Wir finden darin die reife Verskunst Montales, die schon in der *Bufera* und in den *Occasioni* sich recht frei gebärdete, epigrammatisch gerafft, dann die ergreifenden Gesänge auf die verstorbene Gattin und auch erzählend unbekümmerte Stücke, die an Goethes *Römische Elegien* erinnern, wo er scharf an gehobener Prosa entlangdichtet, etwa in der Wirtshaus-Begegnung mit E. Hemingway. An die deutsche Klassik spielt auch die Reihe der *Xenie* an. Wie sehr ihm dichterische Kraft zu Gebote steht, erlebt man aus Gedichten wie *L'Angelo nero*, *Una fuga*, *Poesia per una donna* (eine Frau, die aus einer psychiatrischen Klinik entfloh).

Es ist ein offener, nicht so hermetischer Montale, der uns in *Satura* entgegentritt, aber ein Montale, der seinen unverwechselbaren Ton, seine auf Schritt und Tritt manifeste Ausdruckskraft, seine vornehme sprachliche Haltung auf der ganzen Linie einhält. Er zählt 75 Jahre, aber als Dichter ist er mit seinen letzten Werken so bedeutend wie eh und je. (Peer III, 1971)

Andri Peer Giorgio Orelli, ein italienischer Dichter aus dem Tessin (1970)

Das Italienische ist in der viersprachigen Schweiz dritte Landessprache neben dem Deutschen, dem Französischen und dem Rätoromanischen, welch letzteres nur von einem Hundertstel der Schweizer Bevölkerung gesprochen wird. Auch das Italienische, das im Tessin und in einigen Tälern Graubündens erklingt, ist die Sprache einer Minderheit, die aber von Alters her mit einem unbändigen Freiheitswillen begabt, weder einen Ableger des deutschschweizerischen Wesens noch eine geistige Provinz des italienischen Mutterlandes abgibt. Natürlich lehnte sich das einst arme Bergland am Südfuss der Alpen stark an Italien an: religiös, geistig und literarisch viel eher als politisch, denn in ihrem staatsbürgerlichen Willen bewahrten sich die Tessiner während der italienischen Einigungsbewegung und überhaupt schon nach ihrem offiziellen Eintritt in den Bund als gute und zuverlässige Eidgenossen.

Wie steht es nun mit der Literatur im Tessin? Sie hält naturgemäss den Blick nach Italien gerichtet, auf die grosse mögliche Leserschaft, die dem Autor am Nordrand der Lombardei ein ganz anderes Gehör verschaffen kann als die Schweiz, in der man bedeutende Schriftsteller des italienisch-schweizerischen Sprachraums ohnehin nur in Übersetzungen zur Kenntnis nehmen kann. Aus dem Tessin, vom Gotthard bis Como, von Bosco Gurin bis nach Gandria, gingen schon früher Humanisten, Poeten, federführende Politiker, Essayisten und Geschichtsschreiber hervor. In den letzten fünfzig Jahren erschienen aber auch einige Vollblutschriftsteller wie Francesco Chiesa, der nun 99jährige Erzähler, der revolutionierende Dichter und Maler Felice Filippini und Giorgio Orelli, ein Lyriker, der als einziger neben Chiesa und Filippini bei der literarischen Elite Italiens sich einen Namen machte. Giorgio Orelli stammt aus dem Val Bedretto, wo seine Ahnen Bergbauern waren. Zu seiner Sippe gehörte im 16. Jahrhundert der berühmte Condottiere Simone Orelli, der sich nach 15jähriger Haft aus dem Kerker befreite, seine Feinde unterwarf und hart bestrafte. Orelli wurde am 25. Mai 1921 in Airolo geboren; er studierte Literatur und Geschichte an der Universität Freiburg im Üechtland und unterrichtet seit 1945 italienische Literatur und Geschichte an der höheren Handelsschule des Tessiner Hauptortes Bellinzona. Wir haben von ihm mehrere Gedichtbände und eine Reihe von Erzählungen. Der 1960 erschienene Erzählungsband *Un giorno della vita* (Ein Tag aus dem Leben) wurde in Lugano mit dem «Premio Libera Stampa» ausgezeichnet.

Ausgeprägter erscheinen die Grundthemen Orellis in seinen Gedichten. Wir lesen einen Text, der mit dem thematischen Muster und mit dem schwiebenden freien Rhythmus für den Dichter kennzeichnend ist.

Im Kreise der Nächsten

Ein matter Schein von Gräbern
macht die Nadelbäume frieren;
nur die Rinde übersteht den Tod,
und in der Mulde,
sanft von der Zeit ausgehöhlt,
ist alles still:
im Kreise der Nächsten –
es ist sinnlos, ihm zu entfliehen.

Da, in einer so vertrauten Stille,
sind die Toten lebendiger als die Lebenden:

aus sauberen Kammern, die nach Kampfer riechen,
kommen sie über die Ofenstiegen herab
in die getäfelten Stuben,
sie rücken ihr Bild zurecht,
gehen dann in den Stall
und sehen nach den Tieren
von reiner brauner Zucht.

Aber,
ohne Mausefallen,
ohne Fangnetze für die Schwalben,
ohne Vorsicht aufmerksam
beim Fangspiel –
welchem Geläute rennt ihr nach,
Kinder, über gefrorene Wiesen?
Der Wetzstein ist im Horn.
Der Hühnerstall lehnt am Holunder.
Die Spinnen bleiben verschlungen
an der Kirchmauer.
Der Brunnen redet mit dem Wasser.
Und ich,
wieder heimgebracht
in eine gelassener Liebe zum Leben...

Wir sehen: Es ist nicht so, dass Orelli nur einer geheimen Landschaft nachginge, deren uralte Wesensformen er im sensiblen Netz seines Ahnungsvermögens einfängt und nachzeichnet – er schaut nicht zurück vor dem Heute, vor der herben Gegenwart dörflicher Gerüche und Geräusche. Das grosse Hauptthema ist auch hier die Zeit. Leben und Tod werden angerufen, Kommen und Schwinden, das Sichablösen der Geschlechter bei den Menschen wie bei Tieren, die zum Beispiel mit der Spinne an der Kirchmauer ein archaisches Sinnbild erhalten. So deutet Orelli auch die folgende kleine Begebenheit in der Bahnhofstrasse von Bellinzona zu einer höheren Aussage aus. Die Tauben, die beim Nahen des Morgens aufbrechen, tragen die Zeit auf ihren Flügeln wie einen unauslöschlichen Stempel, doch sind sie in ihrem intuitiven, selbstvergessenen Tun Vertreterinnen der erlebten Zeit, im Gegensatz zur gemessenen Zeit des anspruchsvollen Uhrenladens. Wir lesen das Gedicht:

Die genaue Stunde

In diesem Morgengrauen, das nicht mehr so
nach Heu und Dünger riecht,
sind drei Tauben die Herren
der ganzen Bahnhofstrasse.
Sie brachen zusammen auf
dort beim Laden,
in dem man, eher kühn, die Uhr verkauft,
die für das ganze Leben
die genaue Zeit angibt.

Wo liegt das lyrische Neuland, die eigentliche Entdeckung dieses Dichters, der im Umgang mit den grossen italienischen Dichtern des Novecento, vor allem Ungaretti und Montale, die verhaltene Stimme, die Kunst des sparsamen Symbols erlernte, aber thematisch mit Mario Luzi, Vittorio Sereni, Alfonso Gatto sich zu einer gemischten Technik bekennt, bei der die fliessende Rede sich ganz natürlich der Metaphern bedient. Worauf es ihm ankommt, ist vor allem der Rhythmus. Er allein gewährleistet für Orelli und seine Weggefährten die Einheit des Gedichtes. Aus Rhythmus und Ton, aus Bild und Rede schöpft die poetische Sprache ihre stärksten Impulse. Die Nähe dieser poetischen Sprache zur künstlerischen Prosa ist also gewollt. In jenem sprechnahen Ton, der alle Eigenschaften raffinierter Verskunst miteinbezieht, sieht Orelli das Mittel, um das Gedicht flüssiger zu machen, und das Ich, das sich gern in mythische Räume aufschwang, so noch bei D'Annunzio, bei Carducci, auf menschliches Mass zurückzubinden, zu ironisieren, so dass es als ein brüderliches Ich vom Leser wahrgenommen, ernstgenommen werden kann. Im Gedicht *Der Sommer* hat die Bildwerdung den Reiz einer Zeichnung von Morandi, wo der Strich die Leere um sich her beschwört, ihr ein stetes Volumen aufzwingt. Ein intimes Wissen um die Ursprünge kündet sich auch bei diesem schwierigen, mit sich selbst ringenden Dichter in ganz einfachen Zeichen und Figuren an, so etwa den Schwalben in ihrem Spiel, das vor Jahrtausenden schon so war, der Hand der Greisin, die über die Pfingstrosen streift, dem Schäfer, der an der Wegbiegung unsere Rücken mit wippender Rute zählt; in dem Wort «unsere» erkennen wir ein Kunstmittel, um uns Menschen in dieses Sein, in diesen ewigen Kreislauf einzufangen. So im Gedicht, das wir jetzt lesen:

Der Sommer

Schwalben, eine Weile unbeachtet,
spielen ohne Angst und fliehen plötzlich.
Hinter dem Apfelbaum fallen ihre Schreie
in eine sanfte Mulde, wo das Gras
sich dem glatten Schnitt der Sense ergibt
und grüner wird im Fallen.

Vielelleicht kommt Regen, oder auch nicht.
Keine Eile
ist im Tagwerk des Bauern,
nur eine Hoffnung, gespannt wie das Drahtseil,
an dem der Stamm zutal saust.

Die Alte
kommt mit der Katze aus dem Haus
und streicht mit den Händen übers Gesicht.
Aus dem Grund ihrer Augen
schaut sie auf Wiesen und Berge,
geht in den Garten, fährt leicht
über die leuchtenden
Pfingstrosen und wiegt sie in der Hand.
Am kalten klaren Wasser wäscht die Magd,
in ihren Liedern lässt sie
Küsse brennen,
und nach dem Weinen hat sie mehr Freude.

Wir sind wenige,
am Abend, immer an der gleichen Biegung des Wegs
zählt uns ein Hirte
mit der Rute von Rücken zu Rücken.
Da, dort pfeifen die Vögel
und verlassen die Grenzen unseres Tags:
Es bleibt eine Leere,
in der mein Geist den Adler zeichnet –
langsam kreist er
einen Sommer, ein Jahr zuende.

Ist unser Schicksal also Ergebung ins überliefert Gültige oder Ausgeliefertsein an Kräfte, die wir ahnen aber nicht selber lenken können? Dies letztere scheint in der Tat die existentielle Aussage der Dichtung Orellis zu sein, wie sie im Sammelband *L'ora del tempo* (Die Stunde der Zeit) entgegentritt. Das Buch erschien in der anspruchsvollen Reihe «Lo Specchio» bei Mondadori in Mailand. Aber der wichtigste Wesenszug ist nicht jener fundamentale Pessimismus, den einige aus Orellis Gedicht heraushören wollen. In diesem Geschehen, diesem Aufschwingen des Ichs, das der Dichter immer im Zügel hält und in eine vorgeformte Landschaft einbettet, ist doch ein Glanz, der dieses Geworfensein aus dem bloss Erfahrenen hinaufhebt ins geahnte und seherische Sein. Es ist das Bild einer mächtigen, allverandelnden Natur, der auch der Mensch jeden Tag seinen Tribut zahlen muss, will er nicht, dass sie ihn aus dem magischen Kreis fallen lässt. Doch ist es auch nicht ein alpiner Pantheismus, den wir bei Orelli wahrnehmen; das christliche Bewusstsein ist vielerorts mit fühlbar, aber es wird nicht entschieden, nicht ausgelegt. Es lebt als uneingestandenes Wissen im Hintergrund. Was Farbe gibt, ist die Natur, vor allem diejenige des Tieres: die Forelle am grünen Stein, der Setter, der wie ein roter Blitz am Sonntag durch die Uferstauden flitzt, der Marder, der mit einer Würde, vor der wir erschaudern, seinem eigenen Ende beiwohnt.

Orelli macht sich und seinen Lesern die Dichtung nicht leicht. Umso mehr verdient er, als eine der hervorstechenden Künstlerpersönlichkeiten der literarischen Schweiz von heute verstanden zu werden.

Die Übersetzung der Texte Giorgio Orellis stammt von Andri Peer. (Peer III, 1970)