

Grundlagen der Italianistik

Herausgegeben von Heinz Willi Wittschier

Band 15

Heinz Willi Wittschier

Italienische Literatur(geschichte) für das Bachelorstudium

Kurs und Arbeitsbuch

PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Italienische Literatur(geschichte) für das Bachelorstudium

Grundlagen der Italianistik

Herausgegeben von Heinz Willi Wittschier

Band 15



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Heinz Willi Wittschier

**Italienische
Literatur(geschichte)
für das Bachelorstudium**

Kurs und Arbeitsbuch



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Istituto Italiano di Cultura Hamburg



und der Società Dante Alighieri -
Deutsch-Italienische Gesellschaft e.V.



Hintergrund des Buchumschlags:
Auszug aus der ‚Göttlichen Komödie‘
von Dante Alighieri (1265-1321).
Nähere Erläuterungen finden Sie hinten in diesem Buch.

ISBN 978-3-653-01233-0 (E-Book)

DOI 10.3726/978-3-653-01233-0

ISSN 1439-0140

ISBN 978-3-631-63651-0

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2012

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de



[Der Autor Heinz Willi Wittschier; hier mit
Italiens berühmter Schriftstellerin Dacia Maraini.
Foto: Gianni Wittschier]

...misi me per l'alto mare aperto...
(So ging aufs hohe, offene Meer die Fahrt)

[Mit diesen Worten beginnt Odysseus vor Dante die Erzählung seiner wagemutigen Seefahrt.
(Dante ALIGHIERI, *Inferno* XXVI, 10)]

Mein lieber Gianni!

Warum ich Dir dieses Buch widme?

Nun, immer wieder sagtest Du mir:

*„Papa, Du schreibst soviel, aber denkst Du auch an die Studenten?
Was ist mit den Bachelor-Leuten? Die haben es doch so schwer!
Willst Du für sie nicht mal was Gutes auf den Weg bringen?“*

Gianni, recht hattest Du! Die Aufgabe war aber nicht leicht. Hoffentlich enttäusche ich die jungen Menschen jetzt nicht! Aber ich denke, dass es doch irgendwie geklappt hat, weil ich beim Schreiben immer an Deine Worte dachte.

Sollte man mich dennoch als Kamel bezeichnen, dann betrachte ich das als ein Kompliment. Denn

A camel is a horse designed by a committee.

[Dies soll Sir **Alec ISSIGONIS** (1906-88) gesagt haben. Der von der englischen Königin geadelte Konstrukteur des berühmten und beliebten 'Minis' wollte damit andeuten, dass ein Pferd trotz seiner edlen Qualitäten dem wertvolleren Wüstentier unterlegen sei. So entwickelte Issigonis mit seinem Team neben dem 'normalen' Auto das Auto schlechthin, also den 'unverwüstlichen', u. a. von Leyland, Innocenti, Austin und Rover gebauten Mini, mit dessen Technik sich Gianni seit seiner Jugend leidenschaftlich auseinandersetzt.]

Inhalt

Vorwort	11
1.1 Problemfeld I: Lyrik in freien Versen. Das Mikrogedicht <i>Mattina</i> (1917) von Giuseppe UNGARETTI (1888-1970) [Novecento: ‘Moderne’ (20. Jh.)]	13
Aufgaben	39
Studienmaterial zum Problemfeld I	44
1.2 Problemfeld II: Lyrik in fester Formung. Das Sonett <i>L’ellera</i> (1602) von Giambattista MARINO (1559-1625) [Seicento: Barock (17. Jh.)]	52
Aufgaben	72
Studienmaterial zum Problemfeld II	77
2.1 Problemfeld III: Ältere Narrativik. Das anonyme <i>Novellino</i> (1281/1300) [Duecento: (ausgehendes) Mittelalter (13. Jh.)]	83
Aufgaben	100
Studienmaterial zum Problemfeld III	105
2.2 Problemfeld IV: Neuere Narrativik. Die Kurzerzählung <i>Le mura di Anagoor</i> (1958) von Dino BUZZATI (1906-72) [Novecento: ‘Moderne’ (20. Jh.)]	111
Aufgaben	129
Studienmaterial zum Problemfeld IV	134
3.1 Problemfeld V: Frühe Textdramatik. Der <i>Orfeo</i> (um 1480) von Angelo POLIZIANO (1454-94) [Quattrocento: Humanismus und Renaissance (15. Jh.)]	142
Aufgaben	167
Studienmaterial zum Problemfeld V	172
3.2 Problemfeld VI: Neuzeitliche Körperdramatik. <i>Mistero buffo</i> (1973) von Dario FO (*1926) [Novecento: Fast unsere problemreiche Gegenwart (20. Jh.)]	179
Aufgaben	199
Studienmaterial zum Problemfeld VI	204

Studienmaterial zur Vertiefung der Bachelor-Kenntnisse und zur Vorbereitung auf den Master (in Romanistik / Italianistik: Literaturwissenschaft)	213
Verzeichnis der erwähnten Namen (= AutorInnen, PhilologInnen, KritikerInnen, historische Persönlichkeiten und anonyme Werke)	225
Verzeichnis der erläuterten Sach- und Fachbegriffe	229
Bildmaterial	231

Vorwort

Liebe Bachelor-Studierende!

Das vorliegende Lehr- und Lernwerk schlägt eine Brücke von Ihren ersten Literaturerfahrungen in der Schule hin zum Bachelor-System bis zur Schwelle der Master-Studiengänge an der Universität.

In nur 6 Lektionen (= 'Problemfeldern') werden Sie Schritt für Schritt an Hauptgattungen, bedeutende Epochen und herausragende Autoren sowie berühmte Werke der italienischen Literatur herangeführt und erlangen so fundiertes Grundwissen.

Da ein BA-Studium an unseren Universitäten ohne Italienisch-Kenntnisse begonnen werden kann, kommen Sie auch bei unserem Kurs zunächst mit geringen fremdsprachlichen Fertigkeiten aus.

Ein Studium ist Lebensplanung; deshalb werden wir kontinuierlich auf berufliche Perspektiven eingehen, die sich dann später mit Ihrem Fach Italienisch verbinden lassen. Das Erlernen literarischer Sachverhalte wird so mit selbständigem Arbeiten verknüpft, dass Theorie und Praxis eine Einheit bilden. Zur Welt der Texte, ihrer Geschichte und wissenschaftlichen Erschließung führen zwar primär Bücher, aber auch die permanent genutzten modernen Medien sowie Italiens beliebte Kunst und Architektur. Ein Ziel ist es, dass Sie sich anschließend nicht nur 'in Ihren vier Wänden' in italienischer Literatur und deren Geschichte auskennen, sondern auch in der Hochschule sicher auftreten: in Institutsräumen, vor Bücherregalen, an Katalogeinrichtungen, neben den Mitstudierenden.

In effizient genutzter Zeit erhalten Sie einen ausgewogenen Eindruck von italienischer Literaturwissenschaft, die hier international ausgerichtet ist. Da Sie sich jedoch als deutschsprachige Studierende dieses Gebiet in einem Kulturraum mit großer romanistischer Tradition aneignen, werden Sie gerade auch mit dieser vertraut gemacht.

Durch die Beschreibungen zahlreicher anderer Einführungswerke gewinnen Sie einen unverdeckten Einblick in die 'Marktlage' des eigenen Faches (bzw. seines Umfeldes), sodass Sie gut informiert eigene Wege wissenschaftlicher Weiterbildung planen können.

Die besondere Schreibweise des Titelbegriffs 'Literatur(geschichte)' soll andeuten, dass Texte immer eine historische Substanz besitzen; diese ist in ihnen selbst verankert, und es gilt, sie auf der Basis gesicherter Methodik aufzudecken. Es ist jedoch nur zum Teil förderlich, sich als Lernende(r) eine ganze 'Geschichte der italienischen Literatur' 'einzuverleiben'. Das bloße Kennenlernen von Epochen und Abläufen bleibt dann zu abstrakt, literaturfern und ebenso einseitig und trocken wie die Lektüre eines reinen Theoriehandbuches. Wir behandeln daher

das Studium italienischer Texte als eine synchrone Zusammenschau von (praktikabler, logischer) Abstraktion und (innerer, ablesbarer) Geschichtlichkeit.

Dieses Buch ist als ‘Selbstlernwerk’ konzipiert, kann aber auch die Grundlage eines Literaturseminars bilden; in beiden Fällen sollten Sie für jede Lektion zwei Wochen bzw. zwei Sitzungen einplanen.

Im Laufe von drei Jahren müssen Sie bekanntlich ‘in rasender Geschwindigkeit’ umfassende Kenntnisse von der Sprache, Literatur, Geschichte und Kultur einer romanischen Nation sowie von sehr entwickelten, globalisierten Spezialdisziplinen erwerben. Deshalb soll dieses Buch für Sie ein ‘Ort’ ruhiger Zurückgezogenheit sein, von dem aus Sie sich gelassen einen interessanten Wissenschaftskosmos erschließen können. Es geht um die Schätze der italienischen Literatur, die ja eine unmittelbare Beziehung zu einem schönen und wichtigen Teil Europas herstellen, mit dem sich viele Menschen in starker Emotionalität verbunden fühlen; dies ist auch bei Ihnen der Fall, denn sonst hätten Sie sich nicht für das Fach Italienisch entschieden.

Nun wünsche ich Ihnen viel Erfolg.

Hamburg, im Dezember 2011

Heinz Willi Wittschier

1.1 Problemfeld I: Lyrik in freien Versen. Das Mikrogedicht *Mattina* (1917) von Giuseppe Ungaretti (1888-1970) [Novecento: ‘Moderne’ (20. Jh.)].

Die beiden ersten Hauptkapitel dieses Studienwerks gelten der Lyrik (man spricht auch von ‘Versrede’). Wir befassen uns also mit einer Gattung, von welcher Studierende manchmal behaupten, dass sie schwer Zugang zu ihr hätten, wenig damit anfangen können. So etwas wurde mir in persönlichen Gesprächen oft angedeutet. Allerdings glaube ich, dass gerade die ‘jungen Leute (von heute)’ ein enges und ungezwungenes Verhältnis zur Poesie haben, weil sie tagtäglich damit leben. Denn ihr Gefallen an englischen Songs oder französischen Chansons ist ein eindeutiges Ja zu poetischen Texten, welche in solchen Fällen mit Gesang und Instrumentalbegleitung ‘performt’ werden. Sie finden manche Lieder so gut, dass sie sich gern dazu bewegen, manchmal sogar danach tanzen. Damit machen sie etwas, was schon die alten Griechen taten, für die rhythmische Körpermotorik zur Musik an besonderen Orten eine religiöse Bedeutung hatte. Dieses sakrale Phänomen ist noch heute beim Gospel-Vortrag in den USA recht natürlich zu erleben.

Zuerst befassen wir uns mit einem neuzeitlichen und danach – im zweiten Kapitel (= ‘Problemfeld II’) – mit einem älteren Gedicht. Zufälligerweise entstand im 20. Jh. der kürzeste Lyriktext der gesamten italienischen Nationalliteratur. Es könnte sogar sein, dass der im Folgenden besprochene ‘Zweizeiler’ überhaupt das kürzeste Gedicht des Weltchrifttums ist! Daraus ergibt sich für uns eine besondere Chance:

Wenn ein Gedicht nämlich wirklich ein Gedicht ist, dann müssten seine elementaren Eigenschaften – und diese wollen wir unbedingt in diesem Arbeitsabschnitt erfassen – auch auf das kürzeste Beispiel seiner Gattung zutreffen. Und falls das besagte kleine Werk bedeutend oder berühmt ist – was hier einmal vorläufig behauptet wird –, dann sollten sich auch relevante literaturgeschichtliche Merkmale an ihm feststellen lassen.

[Alle 6 Kapitel (= ‘Problemfelder’) dieses Arbeitsbuches sind so konzipiert, dass man bei einer (empfohlenen) ersten Lektüre die in kleinerem Druck gesetzten, etwas eingerückten und mit einer (fetten) eckigen Klammer umgrenzten Passagen übergehen kann, um sich nur auf den Verlauf der Interpretation des jeweiligen literarischen Textes und die inhaltliche Argumentation zu konzentrieren. Bei einem (unbedingt notwendigen) zweiten Lesen gilt es, hiernach eben jene eingeschobenen Exkurse gedanklich einzubeziehen, um so zu einer wissenschaftlichen Fundamentierung der Feststellungen zu gelangen, welche das methodische Rückgrat Ihres Literaturstudiums bilden. Manche Namen, Titel, Begriffe oder Statements heben wir im Druck heraus, um die anvisierten Schwerpunkte zu signalisieren. Es folgt nun der erste Exkurs.]

[**Lyrik kann kurz sein.** Da es sich bei dem folgenden Textbeispiel – wie angedeutet – um ein extrem ‘sparsames’ Gedicht handelt, wollen wir uns Beobachtungen zunutze machen, mit denen ein Verfasser geschickt seine ‘Abiturhilfe’ für Lyrik Erlernende einleitete; es ist ein Büchlein, welches ‘damals’ vielleicht auch an Ihrer Schule in Mode war und das Sie sogar kennen:

„Liebe Abiturientin, lieber Abiturient, **Gedichte sind kurze Texte**. Ihr Grundprinzip ist es, mit wenigen Worten viel zu sagen. Dies führt zu stark verdichteten und komplizierten Gebilden, die nur von dem ganz verstanden werden, der sich in besonderer Weise darum bemüht und sich auf das Wagnis einer Gedichtinterpretation einlässt. Aufgrund der mehrdeutigen und bildhaften poetischen Sprache kann man den Sinngehalt eines Gedichts oft nur annähernd und nicht mit letzter Gewissheit erschließen. Daher lassen viele Gedichte unterschiedliche Interpretationen zu.“ (Reinhard MARQUASS, *Gedichte analysieren. Grundbegriffe und Verfahren*, 2000: 5; 2003, 32007: ebend.).

Für uns soll im Folgenden gelten, dass Textökonomie bei Lyrik einerseits etwas generell Charakteristisches ist, dass aber eine ausgeprägte Knappheit außerdem auf eine bestimmte Epoche hinweisen kann.]

Methodisch bzw. erkenntnistheoretisch setzen wir ab jetzt voraus: Über nennenswerte Erfahrungen zu Italiens Literatur verfügen wir noch nicht, aber unser Blick ist auf jeden Fall kritisch geschärft. Wenn wir nun unsere Aufmerksamkeit nicht auf eine riesige Fläche (so weiträumig etwa wie eine Landschaft), sondern auf einen winzigen Gegenstand (nicht größer als eine Münze) richten sollen, dann ist anzunehmen, dass wir leichter und schneller Markantes und Relevantes an unserem zu untersuchenden Textobjekt feststellen werden.

Das in dieser Unterrichtseinheit behandelte Mikro-Gedicht stammt von **Giuseppe UNGARETTI (1888-1970)**, einem der anerkanntesten Dichter Italiens des 20. Jh.s. Dieser Poet hat die Lyrik gewissermaßen ‘neu erfunden’, indem er so tat, als hätte es vor ihm nie jene festgefügt bzw. traditionellen Poesieformen gegeben, wie Sie sie gewiss in der Schule zu Genüge kennen gelernt hatten. Ungarettis Dichten ist somit wegen seiner innovativen Bedeutung eine überaus wichtige und spannende philologische Angelegenheit!

[**Biographie unseres Dichters (von der Geburt bis zum Ende des Ersten Weltkrieges)**. Ungaretti wurde 1888 in der ägyptischen, auf eine sehr alte Kulturgeschichte zurückblickenden Stadt Alexandria geboren. Die aus Lucca stammenden Eltern waren bäuerlicher Herkunft und Ende der 70er Jahre des 19. Jh.s dorthin ausgewandert, als man den Suezkanal baute. Der Vater, Antonio Ungaretti, wirkte an den Ausschachtungsarbeiten mit; er starb 2 Jahre nach der Geburt des Sohnes an einem Leiden, das er sich auf den Baustellen zugezogen hatte. Die Familie – es war da noch der ältere Bruder Costantino – wohnte am Stadtrand, in unmittelbarer Nähe der Wüste, sozusagen im Anblick der Beduinenzelte. Als kleiner Junge hatte Giuseppe ein sudanesisches Kindermädchen, und von einer kroatischen Hausangestellten, welche in einem Harem gelebt hatte, ließ er sich phantastische Geschichten erzählen. Maria Lunardini, die Mutter, hatte eine Bäckerei; dies ermöglichte dem Jungen – nach einer ersten Ausbildung im dortigen Collegio Don Bosco – den Besuch der Schweizer Schule (École Suisse Jacot). Vor allem war da noch der spätere Schriftsteller Enrico Pea (1881-1958), ein hilfreicher Freund, der einst gleichfalls nach Ägypten übersiedelt war und der in Alexandria einen internationalen (sozialistisch-atheistischen) Anarchistenkreis (Barraca Rossa) gründete, dem sich auch Ungaretti anschloss. Die Mutter gab dann das Backgeschäft auf, das Geld verschwand in unglücklichen Unternehmungen. Deshalb begab sich ihr Sohn Giuseppe – nach seinem allerersten Aufenthalt in Italien (Brindisi, Rom und Florenz) – nach Paris (1912-15); eigentlich sollte er dort, dem Wunsch der Mutter entsprechend, Jura studieren; er hörte aber am Collège de France, der Elitehochschule, und an der Sorbonne Vorlesungen ganz anderer Art bei bedeutenden Persönlichkeiten wie dem Philosophen Henri Bergson, dem Philologen Joseph Bédier und dem Kritiker Gustave Lanson. Ein schreckliches Erlebnis

war für ihn 1913 der wohl aus Heimweh geschehene Freitod seines arabischen, von Emirnomaden abstammenden Jugend- und Schulfreundes Mohammed Sceab in der gemeinsam bewohnten Pariser Pension Hôtel d'Orléans (Rue des Carmes Nr. 5) im Quartier Latin; mit ihm war er vom Nil in die französische Metropole gekommen. In Frankreich gewann Ungaretti als Freunde berühmte Vertreter der Avantgarde wie die Literaten Guillaume Apollinaire, Max Jacob und Marcel Proust sowie die Maler Umberto Boccioni, Georges Braque, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Fernand Léger, Amedeo Modigliani und Pablo Picasso. Auch den Begründer des Futurismus Filippo Tommaso Marinetti lernte er dort kennen, durch dessen revolutionäre Ästhetik man Ungarettis Art Lyrik vielleicht am besten erklären kann. Italienische Schriftsteller, zu denen er Kontakt hatte, waren Aldo Palazzeschi, Giovanni Papini und Ardengo Soffici. Als 1915 Italien in den Krieg eintrat, meldete er sich in Lucca, der Heimat seiner Eltern, als Freiwilliger. Er kämpfte als einfacher Soldat im 19. Infanterieregiment zuerst in der nordostitalienischen Karstregion, ging später mit seiner Einheit nach Nordfrankreich an die deutsche Front. Mitten in diesem Krieg entstanden seine ersten lyrischen Texte, wovon uns einer besonders beschäftigten soll:

„Ungaretti è di nuovo al fronte, a Santa Maria La Longa, nel gennaio 1917, il 26, e il dolore riprende a raggrumarsi nella pietrificazione del grido: *«Ma le mie urla / feriscono / come fulmini / la campana fioca / del cielo // Sprofondano / impaurite»*. È il preludio di un mattinale, forse il più celebre della poesia del Novecento italiano, due versi soltanto, il culmine della pietrificazione prosciugata dal dolore, su cui tanta inetta critica ha ironizzato: *«M'illumino / d'immenso»* scrive dalla retrovia di Santa Maria La Longa, il 26 gennaio: ed è un segnale di ritrovata fede nella vita che incontriamo, ancora lo stesso giorno, in questi versi: *«Vorrei imitare / questo paese / adagiato / nel suo camice / di neve»*.“ (Walter MAURO ¹1990: 45; ²2006: 60. In seiner Ungaretti-Biographie erinnert W. M. mit diesem Zitat daran, dass sich der einst recht renommierte Literaturkritiker Francesco Flora, 1891-1962, seinerzeit, nämlich 1936, sehr negativ über das hier in den Mittelpunkt unseres Kapitels gestellte meisterhafte Gedicht, über seinen Verfasser und ähnlich dichtende Poeten geäußert hatte; die sich bald aus diesem Text und anderen vergleichbaren ergebende Strömung des **‘ermetismo’** wurde nämlich zu einem weltliterarischen ‘Markenzeichen’ für kunstvolles modernes Dichten.).

(Vokabelhilfen zu dem Zitat von W. Mauro: *raggrumarsi* = sich verfestigen; *pietrificazione* = Versteinerung; *urla* = Schrei, *le urla* = die Schreie; *ferire* = verletzen; *fulmine* = Blitz; *campana* = Glocke; *fioco* = schwach; *sprofondare* = einstürzen, versinken; *impaurito* = verängstigt; *preludio* = Vorspiel, Auftakt; *mattinale* = morgendlich(er Bericht, Rapport); *culmine* = Gipfel; *prosciugare* = austrocknen; *inetta* = unklug; *retrovia* = Etappe, Bereich hinter der Front; *adagiare* = sanft hinlegen; *camice* = Kittel, Kleid)

1916 kam Ungarettis erster kleiner Gedichtband ***Il porto sepolto*** in Udine heraus, in nur 80 Exemplaren, die er an Bekannte verteilte. Seine Biographie wollen wir nur bis hier verfolgen, weil unser Interpretationsgegenstand kurz nach dieser frühen, zuvor beschriebenen, überaus ereignisreichen, mit kulturellen Kontakten prall angefüllten Lebensphase entstand. Es sei weiterhin erwähnt, dass das folgende Gedicht erstmals in einer Zeitschrift, dann in seinem ersten größeren Sammelband mit dem Titel ***Allegria di naufragi*** (Firenze, Vallecchi, 1919) erschien. Nach Kriegsende, 1918, lebte Ungaretti erneut bis 1921 in Paris, dem großen europäischen Zentrum sich erneuernder Künste und progressiver Ideen. Er hatte dort übrigens ein Examen in Französisch mit einer Arbeit über den romantischen Dichter Maurice de Guérin abgelegt und kurz danach in Italien die Lehrbefähigung für das Fach erhalten.]

Worte, Sätze, Verse und Strophen stellt Giuseppe Ungaretti in völlig neuer Art zusammen. Daher ist jeder Text, formal-äußerlich gesehen, ein Unikat, d. h. etwas

Einmaliges. Ungaretti ging mit seinem Sprachmaterial äußerst sparsam um: Nichts ist bei ihm überflüssig. Das tut gut in einer Zeit, wie der unsrigen, in der soviel Seichtes oder Bodenloses vom Stapel gelassen wird. Sein Lebenswerk – und Ungaretti erreichte ein hohes Alter – findet in nur einem Band Platz, der sogar ziemlich schmal ausfällt, wenn man sich die üblichen Kommentare der Herausgeber wegdenkt; er heißt *Vita d'un uomo*, wird immer wieder aufgelegt, denn er ist eine 'klassische' Gedichtsammlung der italienischen Nationalliteratur geworden. Man sieht an diesem Menschen, Künstler und seinem Schaffen: Nicht Masse, sondern genial erkannt Essentielles und hartnäckig erarbeitete Beschränkung können zum Lebensziel führen: der wertvollen Erneuerung einer ganzen und sehr wichtigen Textgattung.

„Giuseppe Ungaretti (1888-1970) gilt als einer der bedeutendsten modernen italienischen Lyriker. Sein erster Gedichtband, *Il Porto Sepolto*, dessen Erscheinen während des 1. Weltkrieges (1916) nicht nur in Italien Aufsehen erregte, hat wesentlich zur Erneuerung der italienischen Lyrik beigetragen. Zahlreiche Übersetzungen von Ungarettis Gedichten dehnten seinen Einfluß über den italienischen Sprachraum hinaus aus; dass zu seinen Übersetzern auch Ingeborg Bachmann und Paul Celan gehörten, lässt die Bedeutung Ungarettis für die Dichtung der Moderne erahnen.“ (Angelika BAADER, *'Unschuld' und 'Gedächtnis'. Bewußtsein und Zeiterfahrung in Giuseppe Ungarettis Poetik und Lyrik*, 1997: 11)

Das zentrale Deutungs- und Arbeitsobjekt dieses erstes 'Problemkreises' sieht so aus:

MATTINA

Santa Maria La Longa il 26 gennaio 1917

M'illumino

d'immenso

[Text nach der Ausgabe von Leone PICCIONI (¹1969 bzw. Nachdrucke), S. 65]

Das Textgebilde besteht aus einer Überschrift (wie so viele Werke bekanntlich einen Titel haben), worauf eine Orts- und Zeitangabe folgt (was bei Gedichten ab und zu vorkommt, aber eher die Ausnahme ist; man spricht dabei von 'Paratext'). Hieran schließt sich das eigentliche Gedicht an, das zwei Zeilen bilden.

Der Text erschien damals zuerst in einer Anthologie, d. h. einer Ausgabe mit Gedichten verschiedener Verfasser (*Antologia della Diana*, Napoli, S. Morano, 1918, 193 Seiten) und wurde danach in Ungarettis Werkausgaben aufgenommen (erstmalig in *Allegria di naufragi*, Firenze, Vallecchi Editore, 1919, 245 Seiten).

In der Eindeutschung des Ungaretti-Übersetzers Michael Marschall von Bieberstein lautet das Ganze:

MORGENFRÜHE

Santa Maria La Longa am 26. Januar 1917

Ich erleuchte mich aus Unermeßlichem

Während der eigentliche Textkörper (= *M'illumino d'immenso*) im Original aus 4 Worten besteht, wovon aber 2 Fragmente sind, benötigt der Übersetzer 5 ganze Worte. Im Italienischen erscheinen nur 19 Buchstaben (bzw. Zeichen), im Deutschen jedoch 32. Das Deutsche ist also nicht in der Lage, dem italienischen Minimalismus vollkommen zu entsprechen. In den Ausgaben nimmt der lyrische Winzling übrigens normalerweise die jeweilige Buchseite ganz alleine ein.

Wir haben eine 'morgendliche' Aussage vor uns, die ihren Ursprung an einem bestimmten Ort und an einem genau datierten Tag hatte. Santa Maria La Longa liegt in der norditalienischen Provinz Udine, und zwar in einer friaulischen Bergregion. Das Datum bezieht sich auf eine Phase der Kriegshandlungen während des Ersten Weltkriegs (1914-18): Im nordöstlichen Raum Italiens fanden damals erbitterte Kämpfe zwischen Italienern und Truppen der Donaumonarchie statt, bei denen auf beiden Seiten furchtbar viele Soldaten ihr Leben ließen.

Offenbar schildert das Gedicht die Situation, dass ein Soldat an der Front im Schützengraben eine schreckliche Nacht überstanden hat. Es ist tiefer Winter, die Sonne geht auf, und der junge frierende Mann erlebt einen neuen Morgen. Dieser Soldat könnte Giuseppe Ungaretti selbst gewesen sein, denn er nahm in der Tat an jenem Krieg teil und er war auch zu jenem Zeitpunkt an dem besagten Ort, was sich exakt dokumentieren lässt. Das Gedicht 'spricht' also jemand, der wieder einmal dem Tode entronnen ist, intensiv sein Am-Leben-Sein spürt und deswegen gewaltige Emotionen hat: Jeder Sonnenaufgang bringt einen neuen Tag und damit eine weitere Chance, die Welt und das Sein zu erfahren. Um die Situation des mit sich, aber auch zu uns Sprechenden als eine universelle und seine Erkenntnis als eine allzeit gültige einzuordnen, machen wir eine kleine Reise in eine ganz andere Zeit und Kultur.

Im Schaffen des deutschen Romantikers August Graf von Platen (1796-1835), der Italien über alles liebte und noch recht jung im sizilianischen Syrakus sein Grab fand, treffen wir auch ein Kurzgedicht an, das von Linderung und Trost des größtmöglichen Schmerzes spricht. Es inspirierte ihn hierzu einer der beliebtesten Poeten Persiens, nämlich Saadi von Schiraz (das ist Moscharraf od-Din Abdullah: um 1190-1283/91), Dichter und Mystiker sowie Schüler und Nachfolger des bedeutenden Autors Hafis, dem die Perser in seiner Geburtsstadt ein Mausoleum schufen. Bei von Platen findet man folgenden Vierzeiler, der wohl auch nach 'immensem' persönlichem Leid entstand:

NACH DEM PERSISCHEN DES SAADI

1822.

Die Welt kam zur Ruh durch des Erdbebens Wut,
und Saadi nach langwier'gem Irrsale ruht.

**Es kann dein Gemüt, Freund, den Schmerz überstehn,
denn stets mit dem Tag muß die Nacht schwanger gehn.**

Es geht dem alten persischen Poeten – wie auch dem Italiener, Jahrhunderte danach – um etwas, was jeder von uns nachvollziehen kann, weil man das schon selbst erlebt hat, auch wenn Erdbeben und Kriege noch viel schlimmere Kataklysmen sind: Die finsterste Nacht – und so auch der allergrößte Kummer – kann nicht ewig dauern, sie muss schon ziemlich bald dem Tag und der neuen (und alten und guten) Sonne weichen. Dichter machen sich zur Aufgabe, solche Umstände und Eindrücke anschaulich, und zwar poetisch darzustellen. Ein narrativer Text würde gewiss viele Seiten benötigen, um die komplexen Regungen im Herzen jenes dies alles erlebenden Menschen zu erfassen. In einem Theaterstück wäre so etwas vielleicht überhaupt nicht möglich, oder es wären lange Monologe sowie komplexe Dialoge notwendig. Ein Lyriker hat indes geeignete Mittel, das Gemeinte genau und unumwunden auszudrücken: kurz, knapp, bündig und dennoch in gewaltige Tiefen gehend. Es geht ja in unserem Fall um jene Lebenslagen, in denen Leben, Tod, Ewigkeit, Erleuchtung, Natur, Glück eine entscheidende Rolle spielen. Und dies geschieht hier in 2 Zeilen! Wie macht der Dichtende das bloß? Nun, offenbar steckt er sehr viel in seinen winzigen Text hinein.

Wenn wir jetzt die Dichtungsarbeit unseres italienischen Poeten transparent machen, dann praktizieren wir wissenschaftliche Prozesse, die wir methodisch so durchführen wollen, dass Sie sie bei späteren Anlässen – d. h. ähnlichen Aufgaben – wieder verwenden können. Vorweg sei betont: Ein Dichter träumt sich nichts zusammen, er ist nicht irrational von Emotionen geleitet, sondern er übt – bei aller 'Inspiration' – kompetent und geschickt sein Handwerk aus; dies besteht im effektvollen Umgang mit Worten, Sätzen und Texteinheiten. Er beherrscht dies alles dermaßen gut, dass er in uns Gefühle und Phantasien evoziert. Dafür ist ein Poet meist kein guter Klempner, Tischler, Mechaniker oder Kaufmann, welche ihrerseits andere und besondere Begabungen unter Beweis stellen müssen. Indem wir dem Dichter in seine Werkstatt folgen, wollen wir außerdem überprüfen, ob seine Schreibvorgänge nicht hier und dort an alte Traditionen erinnern und somit historische Verflechtungen aufweisen. Denn es geht uns ja (auch) um die Geschichtlichkeit der Literatur, und zwar hier der Gattung Lyrik.

Obwohl Ungarettis kleiner Text so 'modern' anmutet und der lapidaren Kommunikationsweise unserer Zeit nahe steht, dringen die mit ihm verbundenen Gedanken tief in die Errungenschaften der Dichtungsgeschichte vergangener Jahrhunderte ein: „Ungaretti appears to have learned to integrate his meditative substance with appropriate tones and delicate phonic combinations principally through a series of careful studies of the Petrarchan tradition, the baroque poets, and the

decadent and symbolist movements.“ (Frederic J. JONES 1977: 211) Der Verfasser eines empfehlenswerten Buches über unseren Autor in englischer Sprache deutet mit seiner knappen Einordnung einen Bogen von nicht weniger als sechs Jahrhunderten Lyrik an, eine Entwicklung, die von Francesco Petrarca (1304-74) bis zu Charles Baudelaire (1821-67) reicht. Es geht also um einen großen europäischen Poesiekosmos, der bei Ungaretti – ‘in nuce’ und ‘en miniature’ – (wieder) in Erscheinung tritt.

[Zur Kohärenz (und generellen Interpretierbarkeit) poetischer Texte. Bevor wir beginnen, Teile oder Schichten des Gedichtes in Augenschein zu nehmen und so eine Interpretation eröffnen, wollen wir uns kurz daran erinnern, warum so etwas überhaupt möglich oder ‘machbar’ ist. Wir nehmen dafür ein theoretisches Statement des namhaften italienischen Professors Angelo MARCHESE (*1937) in Anspruch, der verschiedene, im italienischen Lehr- und Lernbetrieb recht geschätzte (und methodisch moderne) Bücher über die strukturelle und innere Beschaffenheit von Texten (einzelner Gattungen) schrieb:

„**Il dinamismo del testo.** Il testo poetico è strutturalmente costruito sulla correlazione dinamica delle parti o sottostrutture di cui è formato, in modo tale che, per i parallelismi messi in atto dal principio di equivalenza, ogni elemento può essere sinonimico [= gleichbedeutend] o antonimo [= entgegengesetzt] di qualsiasi altro.“ (A. M., *L’officina della poesia. Principi di poetica*,¹1985: 96; ²1997, ³2000: ebendort)

Diese Aussagen erscheinen Ihnen bestimmt etwas abstrakt, aber inhaltlich geht es darum, dass der Text ein Gewebe ist, das eine logische Verknüpfung einzelner (mit einander korrelierender oder korrespondierender) Elemente darstellt, die ein dynamisches und vor allem bedeutungshaltiges Äquivalenzganzes aus Gleichheiten oder Gegensätzen bilden. Wenn man nun einem ‘Glied’ oder einer ‘Masche’ des kohärent geknüpften ‘Netzes’ einen Sinn (= eine Interpretation) verleiht, dann wird dies automatisch zu einem sinnstiftenden Teilakt eines größeren Gesamtvorgangs, den eine inhärente, d. h. innere Logik beherrscht, die vom Willen des Textproduzenten generiert (= erzeugt) wird.]

Zu den beiden Textzeilen (= ‘Versen’). Die Mitteilung „*M’illumino d’immenso*“ wäre an sich eine einfache Aussage in ‘normal’, glatt und simpel gebauter Syntax, wenn sie in Prosa daherkäme. Das ist aber nicht der Fall! Die kurze Nachricht wird nämlich mit einer minimalen ‘Unterbrechung’ vorgetragen, denn am Ende der ersten ‘Zeile’ ist man gezwungen innezuhalten, zu verweilen, eine kleine Pause zu machen. Dadurch bekommt der herkömmliche Satz einen anderen, ungewohnt unalltäglichen Verlauf oder Rhythmus, einen Aufmerksamkeit erregenden Charakter, einen feierlichen Duktus. Es wird somit durch einen scheinbar geringfügigen Eingriff, d. h. mit einer harmlosen ‘Zäsur’ – die ein ‘anderes’ Lesen oder Sprechen der ersten sowie der folgenden Zeile erzwingt – von dem Wesen banaler Gebrauchsprosa hin zu etwas anderem übergeleitet. Dieses ‘andere’ ist ‘Poesie’; es steht dieses Wort in Verbindung mit dem griechischen Verbum *poiein* (= machen, tun): Wenn man mit der ‘normalen’ Sprache etwas ‘macht’, dann erhält man etwas ‘Gemachtes’, also möglicherweise *poiesis* (= ‘Poesie’). Ein Dichter ist unentwegt damit beschäftigt, etwas mit der üblichen Sprache zu bewerkstelligen, sie nämlich unüblich erscheinen zu lassen und ihr eine besondere Wirkung zu geben. Wir Zuhörer bzw. den Text nachsprechende Leser merken das

dann sofort und sagen: „Oh, das klingt so ‘seltsam’; ach ja, das ist Dichtung!“ Durch eine Zergliederung von Prosasprache in Zeilen (bzw. Versen) und Abschnitten (bzw. Ab-Schnitten) weichen wir von alltäglicher Rede ab und kommen zu ‘sonntäglicher’, feiertagshafter Kommunikation.

[**Was ist überhaupt ein Gedicht?** Da wir in diesem Moment die Kernfrage bezüglich der Gattung ‘Lyrik’ berühren, sei hier die minimalistische (= elementare) Definition eines besonders kompetenten Fachmannes – er ist Professor für Literaturwissenschaft in Mainz – auf diesem Gebiet eingebracht:

„[...] In diesem Sinne schlage ich vor, das Gedicht als *Versrede* oder genauer noch: als *Rede in Versen* zu definieren. Unter einer *Rede* ist jede sprachliche Äußerung zu verstehen, die eine sinnhaltige, endliche Folge sprachlicher Zeichen darstellt. [...]. Als *Versrede* soll hier jede Rede bezeichnet werden, die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht. Das Prinzip dieser Segmentierung ist die Setzung von Pausen, die durch den Satzrhythmus der Prosa, und das heißt vor allem: durch die syntaktische Segmentierung des Satzes nicht gefordert werden.“ (Dieter LAMPING, *Das lyrische Gedicht. Definitionen...*, ¹1989: 23, 24; ²1993, ³2000: ebendort)

Der muslimische Freitag, der jüdische Sabbat und der christliche Sonntag gelten bekanntlich dem Gottesdienst. Zur Ehrung des Allerhöchsten, also beim Dienst an oder für Gott wird dann eine andere, nämlich feierliche Sprache verwendet. Mit dem Schöpfer pflegt man weder coram publico noch ‘innerlich’ alltagshaft zu reden. Man ‘reißt sich zusammen’, d. h. man nimmt auch seine Sprache zusammen oder auch nimmt man sie gepflegt ordentlich auseinander und bereitet sie neu auf, womit man signalisiert, dass man sich an einen exzellenten Adressaten richtet. Und so wurde denn im Griechenland der Antike für den Umgang mit den Göttern eine eigene Textsorte verwendet: hymnisch erhabene Poesie. Wer einem heute poetisch oder lyrisch begegnet, der will sagen, dass es nun um eine herausragende Mitteilung geht. Bereits zwei Verse reichen (in unserem Fall) aus, um ein solches Poesiedokument zu schaffen. Ein einziger Vers wäre aber nicht genug; so etwas befände sich in zu dichter Nähe zu einem Prosasatz, und es entstünde kein magisch feierlicher Rhythmus, mit dem man vor den Schöpfer treten könnte. Prosa kann wohl gleichfalls poetische Elemente enthalten, aber nur ein Text aus Versen vermag wirklich ein Gedicht darzustellen.

In Ergänzung zu der poetischen ‘Rede’ (= Versrede) werden wir übrigens noch, bei der Bearbeitung der entsprechenden Problemfelder (III und IV bzw. V und VI), die erzählende (= narrative) und die szenische (= dramatische) ‘Rede’ kennenlernen. Außer ‘Text’ oder ‘Gattung’ – bei Gedicht, Erzählung oder Drama – benutzt man heute den allgemeineren, umfassenderen und kommunikationsorientierten Begriff der ‘Rede’, um anzudeuten, dass bei all den literarischen Produkten Sprache bzw. Gesprochenes oder gesprochen Gedachtes gemeint ist und dass literarische Texte immer den Gesetzen der sich mit Sprache und Sprechen bzw. Reden und Rede befassenden Linguistik gehorchen müssen – und dies auch tun –, sodass die Sprachwissenschaft die Basisdisziplin allen Verstehens von Literatur ist. Daher studieren Sie immer auch Linguistisches mit Ihrem Literaturfach.

Fazit: Weil die Äußerung *M'illumino / d'immenso* in Versen angelegt ist, bekommt sie a priori eine unkonventionelle, feierliche, sakral wirkende und (möglicherweise) religiöse Tragweite: Man sagt uns etwas Außerordentliches! So wollen wir uns denn darauf einlassen, diese Mitteilung, welche uns als extraordinäre Botschaft entgegengebracht wird, näher zu betrachten und ihre Substanz und Relevanz zu durchdringen!

Zum Rhythmus. Dadurch dass Aussagen satzphonetisch ‘unterbrochen’, nämlich in Verse gegliedert werden, entsteht ein anderer Rhythmus als in einer Prosarede. Bei jedem Sprechen – das in der Regel ein Kommunikationsakt ist – geht es nicht nur um bestimmte Worte (die untergebracht werden) oder eine Syntax (mit der man die Worte ordnet); man versieht das Sprechen auch mit einem bestimmten Duktus, einer gewissen Betonung, also lautlichen Gesamtstrukturierung. In einem Prosasatz (ohne Versaufteilung) würde es in unserem Fall ganz ‘einfach’ darum gehen, dass da irgendjemand eine Erleuchtung hat und dass dabei etwas Unermessliches im Spiel ist. Worum es sich dort handelt, könnte man in einem sachlichen Gespräch klären. Die beiden Verse schildern aber den gemeinten Umstand bzw. den Vorgang selbst! Zunächst wird im ersten Vers die Erhellung erwähnt (und dargestellt), und zwar als ein in sich abgeschlossenes Phänomen. Darauf wird der Eindruck von Unermesslichem vermittelt. Der erste Vers *M'illumino* hat einen eigenen Klangkörper: Die Betonung dieser Bedeutungseinheit liegt auf der vorvorletzten Silbe, also *M'illumino*. Es findet hier eine besondere Lautbewegung statt, nämlich ein vorsichtiger Anstieg, ein plötzlicher Höhepunkt sowie ein zweigliedriges Abklingen. Lässt sich diese kleine Klangsequenz nicht mit dem geophysikalischen und optisch bildlichen Szenario der am Horizont aufgehenden Sonne vergleichen, das der im Schützengraben liegende Soldat offenbar erlebt? Schauen Sie sich das doch bitte einmal bei nächster Gelegenheit (frühmorgens und bei klarem Himmel) an: Die Sonnenscheibe ist zunächst noch nicht da, aber sie kündigt sich schon indirekt durch ihre Leuchtkraft an; beim ersten Sichtbarwerden eines Segments des Sonnenkörpers zeigt dieser plötzlich seine ganze Intensität. Das weitere Emporsteigen des Lichtballs ist dann ein sich eher allmählich vollziehendes Stärkerwerden seiner Leuchtpotenz. Der zweite Vers ist klanglich anders ausgerichtet; *d'immenso* besteht aus drei Silben, von denen keine besonders herausgehoben wird. Alle drei Vokale haben ein großes Gewicht: *d'immenso*. Das Unermessliche bezieht sich einerseits auf die Sonne selbst, deren gleich bleibende Unbegrenztheit (z. B. in physikalischer Hinsicht) sich auf diese Weise andeutet. Zum anderen wird aber auch das seelische Erfülltsein des ergriffenen Soldaten spürbar gemacht: Sein Herz ist unerwarteterweise voll von Glück (inmitten des gewaltigen Leides ringsherum sowie natürlich trotz der maßlosen und bleibenden Angst), denn er ist *n o c h* am Leben. Ausgedrückt wird seine Emphase durch das akustisch ausgedehnte, in der Lautverteilung homogene und Weite sowie Größe verkörpernde, substantivierte Adjektiv. Dieses birgt in sich und umschließt klanglich sowie semantisch die Idee von der Unermesslichkeit.

[**Lyrik und Rhythmus.** Obwohl auch Prosa ohne bestimmte rhythmische Strukturen ihre Kommunikationsfunktionen schwerlich erfüllen kann, haben wir alle das Gefühl, dass Lyrik bzw. Poesie in besonderer Weise vom Rhythmus lebt, also Schwung, Elan, Impetus, Bewegung und Leben ausdrückt. So hatte man Gedichte schon im Altertum an Rhythmen gebunden, die allerdings – wie die Hexameterdichtung – ziemlich ‘fest’ waren. In neueren Zeiten befreiten sich die Dichter von solchen ‘planmäßigen’ Konventionen, und ihre Texte können in ‘freien Rhythmen’ verfasst sein. Wir lassen uns über diese Entwicklung von Hans-Dieter GELFERT informieren, denn wie kaum ein anderer Literaturprofessor hat er sich bemüht, gerade Schülern wissenschaftliche Textzusammenhänge zugänglich zu machen, und vielleicht kennen Sie sogar noch von damals das nun genannte Reclam-Bändchen – wovon er mehrere publizierte – über Wesen, Bedeutung und Geschichte der Rhythmik in der Poesie:

„Ein Gedicht braucht weder ein festes Metrum noch eine Bindung der Zeilen durch Stab- oder Endreim zu haben. Wichtig ist nur, dass es eine ‘kristalline’ Struktur hat, die jedem Sinn- und Lautgefüge einen festen Platz zuweist. Wenn kein Metrum erkennbar ist, wird das Lautgefüge eben durch den Satzrhythmus bestimmt. Von moderner Lyrik erwartet der Leser kaum noch, dass sie sich reimt oder ein Metrum hat. Selbst der freie Rhythmus wird so stark zurückgenommen, dass er sich oft wie Prosa liest. Das war in der klassischen Tradition noch ganz anders. Dort kamen freie Rhythmen verhältnismäßig spät auf. Unter den großen deutschen Lyrikern war Klopstock (Friedrich Gottlieb K.: 1724-1803) der erste, der mit reimlosen, frei rhythmisierten Gedichten versuchte, den hymnischen Ton Pindars (P.: 522 oder 518 – ca. 446 vor Chr.) nachzubilden. Ihm folgte der junge Goethe (1749-1832) mit seinen frühen Hymnen, die zu den Prunkstücken dieser Dichtungsform zählen. Die Schwierigkeit der freien Rhythmen liegt darin, dass sie sich nach zwei Seiten hin abgrenzen müssen. Einerseits müssen sie den Eindruck von Prosa vermeiden und andererseits dürfen sie nicht in eines der vertrauten Metren verfallen. Das verlangt von einem Dichter mehr sprachliche Intuition als bei einem Gedicht mit vorgegebener Form wie etwa dem Sonett. Wirklich bedeutende Gedichte in freien Rhythmen haben deshalb nur die ganz großen Dichter geschaffen.“ (H.-D. G., *Einführung in die Verslehre*, ¹1998; Nachdruck 2009: 148-9)]

Fazit: Die Analyse der Rhythmik der beiden Kurzverse bekundet bereits den großen Ausdrucksvorteil der Versrede gegenüber einer Prosatextur. Während letztere einen Vorgang logisch, zerebral, geradezu ‘wissenschaftlich’ zu schildern, erläutern, begründen pflegt, kann die Poesie etwas *d i r e k t* sagen, nämlich durch ihre textliche Körperhaftigkeit selbst darstellen, d. h. ‘mimetisch’ nachspielen oder simulieren. Die Poesie ist eine Meisterin der ‘Mimesis’, die schon der griechische Philosoph und Begründer literaturtheoretischen Denkens Aristoteles (384-322 v. Chr.) als Haupteigenart der Dichtung erkannte; gemeint ist mit diesem Terminus die Nachahmung (Imitation) von Wirklichkeit. Die lyrisch ‘inszenierte’ Welt im Gedicht ist oft die Welt selbst (in Worten), aber kein trockenes Dissertieren darüber. Wir wollen sehen, ob diese Feststellung auch auf die anderen Elemente (Konstituenten) zutrifft, welche unseren Text bilden, also das Gedicht als solches hervorbringen.

Zur Metrik. Mit der Rhythmik haben wir noch nicht die Metrik unseres Textes kommentiert; gemeint ist seine ‘Versbeschaffenheit’ hinsichtlich der Silbenstruktur und -qualität. In einem Prosatext sind Anzahl und Anordnung bestimmter Silben belanglos (in unserer Zeit zumindest, während die über ein Jahrtausend verwendete lateinische Prosa einst doch kunstvolle Verlaufsformen von Silbenanhäu-

fungen und Lautkombinationen kannte, z. B. ‘cursus’ genannt und dort hauptsächlich zum Ende eines Satzes erscheinend). Prosa will – vor allem heute – Inhalte vermitteln, was sie durchaus auch mit rhetorischen und stilistischen Mitteln erreichen kann. Aber koordinierte Anordnungen von Silben spielen da kaum eine tragende Rolle (wobei wir jedoch die raffiniert operierende Sprache der Werbung ausnehmen müssen). Die gesamte Dichtkunst Europas – aber auch die anderer Länder – basiert auf dem Einbringen eines kalkulierten Quantum von Silben in eine ‘Zeile’ – Vers genannt – und einer Anordnung von ‘Zeilen’ gemäß eines übergeordneten Systems (= Strophen bzw. Gedichtform). Dies bedeutete immer einen gewissen Zwang, dem sich manche Textschöpfer mit Begeisterung, andere jedoch nicht gerne beugten. Seit der Antike wird jedenfalls lyrische Rede nach mehr oder weniger geregelten Silbendispositionen organisiert: Dichten hat damit etwas durchaus Numerisches oder gar Technisches an sich.

[**Elementares zum Wesen des italienischen Verses.** Da wir augenblicklich das ‘Urwesen’ der lyrischen Sprache der Italiener berühren – nämlich die metrische (und rhythmische) Beschaffenheit ihrer Gedichte schlechthin –, lassen wir uns von einem bedeutenden Italianisten und Fachmann auf dem Gebiet der Metrik – dem hochbetagte verstorbenen Ordinarius für Romanistik an der Universität Mainz Wilhelm Theodor ELWERT – die entsprechenden Basics dafür erklären:

„1. Der Charakter des italienischen Verses ist bestimmt durch Silbenzahl und Rhythmus. Wie in den anderen romanischen Literaturen bildet die Silbe die metrische Einheit; d. h. als gleich gelten Verse, die die gleiche Silbenzahl aufweisen.

2. Die Quantität der Silbe, d. h. ihre Länge oder Kürze spielt keine Rolle. Das ist ein grundsätzlicher Unterschied gegenüber dem antiken, griechisch-lateinischen Versbau. Er liegt in der sprachlichen Entwicklung begründet. [...].

3. Beim italienischen Vers spielt auch der Rhythmus eine Rolle; er tritt aber an Bedeutung zurück hinter der Silbenzahl, d. h. als gleich gelten Verse gleicher Silbenzahl, auch wenn sie rhythmisch verschieden sind. Gegenüber der Silbenzahl spielt der Rhythmus eine untergeordnete Rolle, anders als im germanischen (und älteren deutschen) Vers. [...].

4. Andererseits ist die rhythmische Struktur des Wortes im Verszusammenhang im italienischen (und spanischen, portugiesischen) Vers von größerer Bedeutung als im französischen. Den italienischen Vers unterscheidet vom französischen die stärkere Rolle, die der Wortakzent und die Reihenfolge der Wortakzente spielt. Auch dies ist im Charakter der Sprache begründet. [...]. Im Italienischen (und Spanischen, Portugiesischen) hat jedes Wort einen starken eigenen Akzent, den es auch im Satzzusammenhang und folglich auch im Vers behält. [...]. Der Vers wird dadurch stark rhythmisch gegliedert. [...]. Es ist daher bei der Betrachtung des italienischen Verses von der Silbenzahl auszugehen, dann aber der Rhythmus zu beachten.“ (W. Th. E., *Italienische Metrik*, ²1984: 13-4; ¹1968)]

Es gibt Gedichtarten, die aus soundsovielen Versen zu soundsovielen Silben bestehen; ein typisches und berühmtes Beispiel hierfür ist das sich aus 14 Elfsilberversen zusammensetzende, in allen europäischen Literaturen anzutreffende Sonett, welches wir im nächsten Problemfeldkapitel kennen lernen werden. Jenes Strukturgesetz verschwindet teilweise erst während der ersten Jahrzehnte des 20. Jh.s, in Italien mit Ungaretti, und zwar auch mit bzw. seit eben diesem unserem Text, der jetzt in (scheinbar) von den Vorschriften der Metrik ‘befreiten’, daher sozusagen ‘freien’ Versen abgefasst ist.

[Was heißt 'frei' beim lyrischen Text?] Da es keineswegs leicht ist – selbst für 'Fachleute' –, zwischen 'freien Rhythmen' und 'freien Versen' zu unterscheiden, lassen wir uns anhand eines besonderen Lexikons Näheres dazu sagen. Dieses Fachkompendium können Sie in Ihrem Studium immer für eine erste Information über Ihnen unbekanntem Termini der Dichtkunst konsultieren; es stammt von einem Verfasser, der kein Literaturprofessor, aber sein ganzes Leben im Schuldienst tätig war, also erklären können musste. Der Stuttgarter Kröner-Verlag – der es publizierte – hat übrigens Hunderte von literarischen oder kulturellen Einführungs- und Nachschlagewerken in seinem Programm, sodass Sie dort noch andere Bücher finden, welche Ihren Wissensdurst stillen:

„**Freie Verse.** [...] Die [...] schwierige Abgrenzung von den → Freien Rhythmen müsste in primär entstehungsgeschichtlicher Argumentation erfolgen: Letztere knüpfen hauptsächlich an die antiken Odenmaße an, während die F.n V. kein bestimmtes Metrum bevorzugen. Sie bewahren zwar ihren Verscharakter mittels einer mehr oder weniger deutlichen rhythmischen Profilierung, die nicht selten eine Anlehnung an überlieferte metrische Muster erkennen lässt, vermeiden jedoch jegliche metrische Festlegungen.“ (Otto KNÖRRICH, *Lexikon lyrischer Formen*, ¹1992, ²2005: 71)]

Dennoch hat jeder Vers – selbst wenn er ganz 'frei' ist – ein gewisses Metrum (= Versmaß), weil man ihn aus Worten bildet und diese immer aus Silben bestehen, zumindest aus einer (was dann z. B. auf asiatische Sprachen zutrifft). Das Zusammenstellen aller Silben sämtlicher Verse eines Gedichtes ergibt ein Muster oder Raster, welches seinerseits bedeutungstragend ist, wie alles an einem Text Sinnbildung leistet; denn dieser besteht eben aus Sprache, welche Inhalte vermitteln soll, weil dies generell die Intention des Sprechenden oder Schreibenden (hier des Dichters) ist. Also: *M'illumino* (= der erste Vers) besteht (eigentlich) aus 4 Silben, ist aber nach der italienischen Metrikkonvention ein Dreisilber ('trissillabo'), weil bei 'Proparoxytona' (= auf der vorvorletzten Silbe betonten Worten, hier am Ende eines Verses stehend) die beiden letzten (schnell bzw. verschmolzen gesprochenen) Silben (nur) als *e i n e* Lauteinheit gesehen bzw. gehört und gewertet werden; *d'immenso* ist gleichfalls ein (reiner) Dreisilber. Vers 1 wird mit einer sogenannten 'parola sdrucchiola' und Vers 2 mit einer 'parola grave' abgeschlossen; das sind metrisch-phonetische Bezeichnungen für die einen Reim bildenden Worte am Versende (und zwar entsprechend der Position ihrer Betonung). Der überaus kurze Dreisilber spielt in der italienischen Dichtungsgeschichte eigentlich keine Rolle. Von größter Wichtigkeit ist hingegen der Elfsilber ('endecassillabo'), und auch der Siebensilber ('settenario') kommt in allen Jahrhunderten häufig vor. Ungaretti schafft also mit diesem Kurzvers etwas Neues oder sagen wir besser: Er ist scheinbar innovativ; denn dass ein Gedicht aus justament zwei Dreisilbern besteht, ist ein Hinweis auf ein altes Gesetz struktureller Harmonie im poetischen Text. Die Idee von einer 'Einheit in der Dreiheit' wird durch die Tatsache hervorgerufen, dass auch die Überschrift *Mattina* drei Silben besitzt. Der Titel eines Textes ist nämlich meist der kleinste gemeinsame Nenner seines Inhaltes. Und es geht ja um *e i n e n* bzw. *d e n* Morgen, den der Leser aber automatisch als wiederholbar und somit universell empfindet! Der Morgen an sich sowie das individuelle Morgenerlebnis – oder auch umgekehrt betrachtet – bilden etwas Ganzes, das wegen der Zahl Drei eine tiefe Symbolik erhält: Die Drei spielt in der christlichen Kultur generell auf die Trinität an, auf Gott als Verkörperung der