

Andrea Zanzotto

Andrea Zanzotto, geboren am 10. 10. 1921 in Pieve di Soligo (Provinz Treviso) als erstes Kind des Malers und Dekorateurs Giovanni Zanzotto und dessen Frau Carmela Bernardi. 1938 nahm er ein Literaturstudium an der Universität Padua auf, wo er bald Anschluss an die dort etablierten Literatenkreise fand. Über Diego Valeri wurde er vertraut mit den Werken Baudelaires und Rimbauds. Begeistert von Hölderlins Poesie bemühte er sich, neben dem Französischen, das er fließend sprach, auch um das Erlernen der deutschen und englischen Sprache. Zwischen Padua und Pieve di Soligo pendelnd, begann Zanzotto 1940 zunächst in Valdobbiadene, später in Treviso an der Mittelschule zu unterrichten. 1942 schloss er sein Literaturstudium mit einer Arbeit über Grazia Deledda ab, 1943 wurde er einberufen, wegen seines akuten Asthmas jedoch bald entlassen. Während der Besetzung Pieve di Soligos durch deutsche Truppen leistete er als antifaschistischer Kämpfer aufseiten der Partisanen freiwilligen Widerstand. Die Szenen der Brandschatzung und Verwüstung seines Heimatdorfes, die er in den Folgemonaten mit ansehen musste, sowie die Ermordung einiger seiner besten Freunde prägten sein Leben und Werk nachhaltig und sind wohl mitverantwortlich für die häufigen psychischen Krisen, denen der Dichter zeitlebens ausgesetzt blieb. Sie begründeten auch seine Beschäftigung mit der psychoanalytischen Lehre sowie jahrzehntelange eigene Analysen. 1946 emigrierte er für die Dauer eines Schuljahres in die Schweiz (Villars sur Ollon, später Lausanne). Zurück in Italien, richtete er sich zunächst in Mailand ein, wo er mit Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo und Claudio Sereni freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Es folgten wechselnde Anstellungen in verschiedenen Gymnasien der Region Veneto, wo er bis zu seiner Pensionierung 1975 tätig blieb. Zanzotto war freier Mitarbeiter u.a. der Zeitschriften „Comunità“, des sozialistischen Organs „Avanti!“ sowie, analog zu Montale, des „Corriere della Sera“. Daneben machte er als Übersetzer aus mehreren Sprachen, vor allem aus dem Französischen (Lacan, Bataille, Leiris, Balzac) auf sich aufmerksam. Er starb am 18. 10. 2011 in Conegliano.

* 10. Oktober 1921
† 18. Oktober 2011

von Theresia Prammer

Preise

Auszeichnungen: Premio Babile (1950); Premio Cino Del Duca (1959); Premio internazionale Etna Taormina (1977); Premio Viareggio (1979); Premio Librex-Montale (1983); Premio Feltrinelli (1987); Preis der Stadt Münster für Europäische Poesie und ihre Übersetzung (1993); Cavaliere di gran croce dell'Ordine al merito della Repubblica italiana (1996); Medaglia d'oro ai Benemeriti della cultura e dell'arte (2001).

Essay

Andrea Zanzotto gilt in seinem Heimatland seit Jahrzehnten als einer der herausragendsten Vertreter der Gegenwarts poesie; mit seinem

spracherneuernden Wirken hat er nachfolgende Generationen wesentlich beeinflusst. Von keinen geringeren als Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale und Salvatore Quasimodo, den drei bedeutendsten Gewährsmännern des italienischen Hermetismus, für seine erste größere Gedichtsammlung „Dietro il paesaggio“ (Hinter der Landschaft, 1951) ausdrücklich gelobt, war Andrea Zanzotto schon im Italien der frühen Nachkriegszeit kein Unbekannter mehr. Insgesamt stand die frühe Rezeption seines Werkes jedoch noch ganz im Zeichen des Posthermetismus – eine zwar tendenziell zutreffende, doch in vielerlei Hinsicht irreführende Einschätzung. Auch in Bezug auf die Publikationen „Elegia e altri versi“ (Elegie und andere Verse, 1954) und „Vocativo“ (Vokativ, 1957) gelang es der Kritik noch nicht, diese vorschnelle Einschreibung in ein dominantes ästhetisches Muster wirklich zu revidieren. Erst mit dem Erscheinen von „IX Ecloghe“ (IX Eklogen, 1962) begann sich eine Wendung abzuzeichnen: Zwar behauptet sich Zanzotto auch in diesem Gedichtzyklus innerhalb der Errungenschaften des *Ermetismo*, stellt diese jedoch, geprägt von seiner theoretischen wie praktischen Erfahrung mit der Psychoanalyse, in den Dienst einer Topografie des Unbewussten, die auch seine an Vergil orientierten bukolischen Landschaften affiziert. Die Bilder werden welthaltiger, der kontemplative, idyllische Ansatz scheint gebrochen durch technische bzw. naturwissenschaftliche Inhalte. Die Sprache, von zunehmend widerspenstigeren Tönen durchsetzt, hält Schritt mit dieser Entwicklung.

Die definitive Überwindung der dominanten Stilmerkmale des Hermetismus lässt sich für die meisten Interpreten mit „Pracht“ (1968) bestimmen. Das turbulente Erscheinungsjahr 1968 ist bezeichnend für viele Aspekte dieser in jeder Hinsicht aufsehenerregenden Sammlung, mit der sich Zanzotto, neben der einführenden Beschreibung tiefenpsychologischer Prozesse auch als scharfer Beobachter des politischen und gesellschaftlichen Lebens zu erkennen gibt, der mit den Funktionsweisen der modernen Massenmedien ebenso vertraut ist wie mit dem Erbe der lateinischen Klassiker. Die schon in „IX Ecloghe“ manifeste Stimmenpluralität (dort allerdings mehr auf das Formale beschränkt), gebunden an einen Ansatz der konstitutionellen Vielsprachigkeit sowie der Erfahrbarmachung von prälogischen, ja prälingualen Ausdrucksformen führen die Poesie in „Pracht“ in bis dahin unerforschte Bereiche.

Zanzottos, von ihm selbst so genanntes, Triptychon trägt diese Entwicklung weiter. Sukzessive zusammengesetzt aus den Sammlungen „Il Galateo in bosco“ (Galateo im Wald, 1978), „Fosfeni“ (Phosphene, 1983) und „Idioma“ (Idiom, 1986) markiert das Dreigestirn, mit der Hinwendung zu zeitgeschichtlichen Themen einerseits sowie der Hinterfragung von Logos und Transzendenz und deren Niederschlag in der Sprache andererseits einen weiteren Höhepunkt im Werk des italienischen Dichters. Mit den Bänden „Meteo“ (1996), „Sovrimpressioni“ (2001) und „Conglomerati“ (2009) schließlich lässt sich im Großen und Ganzen das Spätwerk ansetzen.

Wird in der Diskussion der frühen Produktion, oft unter Verweis auf die Dominanz des Landschaftlichen, in der Tat besonderes Gewicht auf Querverbindungen zum ausklingenden Hermetismus gelegt, so sollte doch nicht vergessen werden, dass es Zanzotto bereits in seinen frühen Texten gelingt, Themenvorgaben sowie Stil- und Formeninventar des poetischen

Erbes – vielfach unter Rekurs auf Modelle aus der italienischen und romanischen Tradition (Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Stéphane Mallarmé, Federico García Lorca, Henri Michaux) – mit neuen, meist metasprachlichen Aspekten anzureichern. Die eben Genannten sind neben Ugo Foscolo, Giovanni della Casa und Francesco Petrarca nur einige der Klassiker, deren Werke der Autor, im direkten oder indirekten Zitat, auferstehen lässt. Allerdings ist Zanzottos Lyrik, der vielfach bescheinigt wurde, die unvereinbar geglaubten Traditionen Dantes und Petrarcas auf einen überraschenden Nenner gebracht zu haben, nur in Hinblick auf internationale poetische Strömungen zu verstehen. Dies gilt in noch größerem Maße für Konflikte mit benachbarten poetischen Entwürfen unter dem Signum der „Zeitgenossenschaft“: Zwar liefert Zanzottos sprachzertrümmernder Gestus genug Material für Spekulationen über eine Nähe zu diesen Strömungen, doch hielt sich der Dichter zu den Avantgardebewegungen im Nachkriegsitalien (dem „Gruppo 63“ an vorderster Stelle) stets auf kritische Distanz. Der Versuchung, Zanzottos Dichtung innerhalb dieses Kontextes einen präzisen Platz zuzuweisen, sollte darum nicht nachgegeben werden, jede Form von diesbezüglicher Vereinnahmung bliebe eine grobe Verkürzung. Denn nicht an literarische Phänomene seiner Zeit hat der solitäre Schriftsteller Anschluss gesucht, vielmehr war er stets ein unabhängiger Gesellschafts- und Krisenbeobachter, der historische Entwicklungen sowie Innovationen auf dem Gebiet der naturwissenschaftlichen Disziplinen kontinuierlich reflektierte.

Als weiterer wichtiger thematischer Eckpfeiler fungiert das Interesse des Autors für Pädagogik, beständig erneuert durch seine eigene Unterrichtspraxis. Unter diesem Gesichtspunkt erhellt sich auch die für den venetischen Dichter charakteristische Apologie der Kindheit und des Kindlichen. Der damit einhergehende kommunikatorische Gestus entfernt sich, zumal in der Verwendung der Ammensprache, des „petèl“, ganz bewusst von den Parametern eines konventionellen Poesieverständnisses. Zanzottos sprachliche Innovationen oder gar Verstöße gegen grammatische Normen sind jedoch von Anfang an niemals Selbstzweck, sondern stehen für den Versuch der Darstellung von Seinszuständen und Entwicklungsprozessen in der Sprache.

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

„Dietro il paesaggio“ (Hinter der Landschaft), Zanzottos erster eigenständiger Gedichtband, steht noch ganz am Beginn dieser Entwicklung. Geografischer Fixpunkt für diesen Zyklus ist Zanzottos Venetien, und zwar sowohl als reale als auch als fiktive Ich-Landschaft begriffen – zwei Komponenten, die der Dichter in symbiotischem Austausch erfährt. Die Beziehung ist reziprok: Die Landschaft erst lässt das Ich zu sich kommen und wird andererseits von ihm sprachlich selbst konstituiert. So kann sich eine Art Spiegelung des Ich in der Landschaft vollziehen. Das Ich spricht aus der Landschaft, die Landschaft spricht, mittelbar über das Ich, im Gedicht (Stefano Agosti).

Erscheinungsformen des Ruralen und der häufige Rekurs auf Mythen des Ursprünglichen oder Heimatlichen sollten dabei über den formal und inhaltlich komplexen Charakter der Sammlung nicht hinwegtäuschen; wie es im Grunde überhaupt irreführend sein kann, von einem frühen elegischen oder gar idyllischen und einem späteren „schwierigeren“ Zanzotto zu sprechen. Die Elegie ist dem Spätwerk ebenso eingeschrieben, wie das Frühwerk eine große Zahl verschlüsselter Botschaften bereithält. Desgleichen leistet Zanzottos Dichtung, trotz ihrer erklärten Heimatverbundenheit, keiner poetischen Verklärung der Heimat Vorschub. Vielmehr gelangt der Autor, über die besungene venetische Heimat und deren Anreicherung mit surrealen und mythischen Elementen, zur Wahl-Heimat im Gedicht.

Fabeln, Legenden und Mythen sind in Zanzottos Frühwerk, wo die Landschaft eine „der Erinnerung und des Märchens“ ist, der „versteckten Figuren“ und heimlichen „Wunder“ (Agosti), auch vor dem Hintergrund der Revitalisierung traditioneller Themen und Motive ständig präsent. Nicht zuletzt wurde bereits für „Dietro il paesaggio“ wiederholt die starke metaphysische Grundierung der Sammlung sowie deren metadiskursive Struktur hervorgehoben, in der die angestrebte Deckung zwischen Ich und Sprache doch niemals eingelöst werden kann. Dazu gehört auch die Anverwandlung einer bestimmten literarischen Tradition unter dem Zeichen der Parodie. Dieses Verfahren, das sich im Frühwerk noch schüchtern akzentuiert, wird in den späteren, an Ugo Foscolo orientierten „ipersonetti“ (Hypersonette) in „Il Galateo in bosco“ (Galateo im Wald, 1978) zur poetischen Strategie.

Zweifellos bleibt Zanzottos früher Landschaftsbegriff integrativer Bestandteil auch der späteren Entwürfe. Ist aber „Dietro il paesaggio“ noch von einem freien Bauprinzip sowie dem relativen Gleichgewicht von Introspektion und Deskription gekennzeichnet, so steigern sich, oft unter Beibehaltung derselben oder ähnlicher Topoi, die emphatischen Spitzen in den Texten der späteren Sammlung „Vocativo“ (Vocativ, 1957) zu Vorboten einer immer vehementer auftretenden Sprachskepsis. Der im Debütband bestehende Dualismus von Subjekt und Landschaft wird in dieser neuen Gedichtreihe von der Darstellung der zunehmend störungsanfälliger sich gestaltenden Beziehung zwischen Subjekt und Sprache abgelöst. Auch die insgesamt nicht von der Hand zu weisende Homogenität des formalen Aufbaus von „Dietro il paesaggio“ findet in „Vocativo“ keine direkte Fortsetzung. Der zwar metasprachlich gebrochene, jedoch durchweg harmonische Duktus der frühen Sammlung wird zugunsten einer Aufspaltung von Ich und Welt (in Fibern und Zellen, Murmeln und Stille) bald auf raffinierte Weise gebrochen, bald ganz aufgegeben. Der Umgang mit grammatischen Formen wird noch reflektierter, noch bewusster ausdifferenziert; das Resultat sind Verse voller Vokative, Pronomen, aufgeregter Exklamationen (Agosti). Bereits der titelgebende Kasus der Anrufung ist richtungsweisend für diese Tendenz. Daneben können auch der überhöhte, mit dem Pathetischen spielende Ton sowie die sprunghafte Artikulation als typisch für diesen Gedichtband angesehen werden, einen Gedichtband, mit dem Zanzotto sich innerhalb des Italienischen seine eigene Diktion erarbeitet, ohne die Natur der Muttersprache (von ihm wiederholt als nicht ausreichend autonomer Spross des Lateinischen, dessen Substrat unterschwellig wirksam bleibt, gebrandmarkt) zu verleugnen. Als Beispiel seien aus dieser Sammlung zunächst einige Verse aus dem Gedicht „Fiume all'alba“ („Fluß im Frühlicht“ bzw. „Fluß im Morgengrauen“) herausgegriffen:

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

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

„Erste Person“ ist, in Aufbau und Thematik, vielleicht das für diese Tendenz zur „grammatischen“ Poesie charakteristischste Gedicht aus „Vocativo“. Zugleich ist es jener Text, in dem Zanzotto sich am ausdrücklichsten mit Problemen der Fragilität von Subjektattributionen auseinandersetzt, den Traum von der totalen Kommunikation hinterfragend, sowohl unter zwischenmenschlich-mystischen als auch unter semiotischen Prämissen:

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

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

Du aber entquillst langsamen
Wäldern, leuchtenden Abgründen,
Sonnen die sich auftun wie lebende Saugnäpfe,

Die Weiterführung linguistischer oder psychoanalytischer Prämissen im poetischen Kontext sowie das Fruchtbarmachen von Literaturtheorie für

Literatur sind Grundkonstanten von Zanzottos Ästhetik. Was an diesen Versen jedoch noch mehr auffällt, ist die frappierende Folgerichtigkeit im Kontext moderner Diskurstheorien (Émile Benveniste, Michel Foucault), und zwar vor allem in Hinblick auf die Frage nach der Verankerung des semiotischen Subjekts in einem psycho-physischen Individuum. Das „Ich“ dieses Textes ist zwar mit Fug und Recht „Sprecher“ des Gedichts, im selben Maße aber kann es zum Modell für die Simulation einer kommunikativen Handlung aufsteigen. Der schreibende Körper wird aus dem Körper des Geschriebenen herausgelöst und, als an der Sinnproduktion Beteiligter, im Prozess der Bedeutungsbildung gleichsam ertappt. Das „Du“ erklärt sich aus dem Inneren der monologischen Selbstanrede; das Gedicht wird so zur Dokumentation der „Erfindung“ der Sprache, im (und in Hinblick auf das) Gedicht. Individualität erscheint eingespannt in ein System grammatischer Koordinaten, womit das Streben nach außersprachlicher Präsenz („nimmersattes, mattes Micherreichen“) so autonom wie fremdgeleitet anmutet, „grammatikalisiert“ eben:

Du schwerer Atem bezwungen und unterbrochen
nun, nun und immer,
nimmersattes, mattes Micherreichen.
(Übersetzung: Hans Hinterhäuser)

An dieser Stelle ließe sich erneut an Jacques Lacan anknüpfen, der in der Sprache den „Ort der Subjektbildung“ vermutet. Die Identität der in „Erste Person“ involvierten Gesprächspartner erhellt sich jedoch nicht allein aus der Annahme eines als Dialog getarnten Monologes. Vielmehr tun sich, zwischen Autoren-Individuum und Text-Ich Abgründe auf, die sich auf kein funktionierendes Paradigma grammatischer Personen mehr berufen können. Die dialogische Struktur ist bereits dem „Ich“ inhärent, die Transzendenz in Richtung auf ein „Du“ ist es, die das „Ich“ erst zu diesem (Ich) macht. Subjektivität ist, überspitzt formuliert, in einer solchen Konstellation erst ein Produkt von Sprache.

Der Zyklus „IX Ecloghe“ aus dem Jahr 1962 verfolgt einen ähnlichen Ansatz, weitet jedoch die lyrische Vision des Kosmos zur wissenschaftlichen aus (Agosti). Der Neigung zur grammatischen „Explosion“ steht hier die Tendenz zu thematischer Verdichtung entgegen: Technik, Alltag, Populärkultur und Klassik kommen gleichermaßen zur Sprache, ferner Wissen und Wissenschaft, Zufall, Experiment und Zerfall. Der Wortschatz wird nun, wiewohl ungleich sanfter als in den späteren Sammlungen, auch in der Vertikale ausgelotet. Der Geografie der Sprache aus „Dietro il paesaggio“ wird eine Archäologie der Sprache zur Seite gestellt. Stärker noch als in „Vocativo“ florieren in „IX Ecloghe“ die Verweise auf Pädagogik und Psychoanalyse, vor dem Hintergrund einer ständigen Verschärfung der zuvor konstatierten Krise des Ausdrucks. Als literarische Referenzfigur dominiert Stéphane Mallarmé diesen Zyklus, in dem Zanzotto die in „Vocativo“ erstmals kulminierende Sprachkrise zugunsten einer Erneuerung des Verses zu meistern versteht und der, in seiner thematisch differenzierten Anlage bei gleichzeitigem Rekurs auf klassisch-lateinische Verstechniken, im Kontext des Werkganzen eine Art Scharnierstellung einnimmt.

Die große formale Ambition der „IX Ecloghe“ ist im Übrigen bereits durch die Wiederbelebung des klassischen Vergil'schen Hirtengedichts verbürgt, und

zwar unter Beibehaltung der spezifischen Dialogform des Wechselgesangs. Die Charakterisierung der Dialogpartner (*a* und *b*) bleibt jedoch, gemessen am „Vorbild“ Vergil, vergleichsweise vage und Ansätze zur Idylle verklingen in vorsätzlich instrumentierter Dissonanz. So ist im regen Miteinander, Gegeneinander und Ineinander der Stimmen und getragen von einem bald Archaismen wiederbelebenden, bald mit lyrikfremden Termini operierenden Vokabular, oft nur noch durch das literarische Modell (als Formgerüst) jene Geschlossenheit gewährleistet, an die der Autor schon längst nicht mehr glaubt: Die „IX Ecloghe“ sind das notwendige Zwischenstück, das nicht wegzudenkende Sprungbrett auf dem Weg zu „Pracht“ und somit zu jenem Buch, das Zanzottos Ruhm als „unverständlicher“, schwieriger, gegen verbale Grenzen konsequent anschreibender Dichter begründet.

Die Sprache, die nun vom Medium mehr und mehr zum Inhalt wird, ist in der Tat unangefochtene Hauptprotagonistin in „Pracht“. Sie ist das signifikante Material, der Rohstoff, an dem gefeilt, an dessen Oberfläche gekratzt, der wie mit dem Skalpell bearbeitet wird. Konventionelle Lesegewohnheiten müssen hier kapitulieren vor der beständigen Ausreizung von Signifikantenketten, vor spezifischen Modellen von Serienbildung, mehrsprachigen Wortspielen und variierender Wiederholung. Aus der Kluft zwischen Signifikat und Signifikant und der daraus resultierenden Unsicherheit der Zuschreibung bezieht der Band „Pracht“ – dessen archaisch anmutender Originaltitel „La beltà“ das Problem der „Schönheit“ sowie ihrer unvermeidlichen Zerstörung auf hintergründige Weise umkreist – sein sprühendes, formensprengendes Potenzial.

Eine zentrale, wenn auch für die formale Struktur der Sammlung nicht gerade typische Stellung, nimmt darin das Gedicht „Auf die Welt“ ein, eines der meistbesprochenen Stücke von „Pracht“. Auf der Einsicht beruhend, dass jede ernst zu nehmende Übersetzung auch ein Exempel in Sprach- und Stilkritik darstellt, schien es sinnvoll, diesen Schlüsseltext in zwei deutschen Fassungen vorzustellen, wobei sich vielleicht gerade aus signifikanten Abweichungen bzw. unterschiedlich verteilten Gewichtungen ein vollständigeres Bild ergibt:

An die Welt

Sei nur, Welt, und sei brav;

existier nur schön;

Mach daß, such zu, tendier zu, sag mir alles, (...)

Tu alles, um zu ex- (per- kon – etc.) istieren

und über alle bekannten und unbekanntes Präfixe hinaus,

nimm deine Chance wahr

brav, tu ein bißchen was;

die Maschin' muss laufen.

Vorwärts, Herzchen, vorwärts!

Vorwärts, Münchhausen!

(Übersetzung: Hans Hinterhäuser, 1990)

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

münchhausen, steig.

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

Spekuliert wird auch in diesem Gedicht mit der Perspektive eines originären, nicht sprachlich konditionierten Ich, das neben der pronominalen auch über eine außersprachliche Identität verfügt. Das lyrische Ich, als diskursives Subjekt zwischen Welt und Sprache gespannt, stellt das objektive Dasein des materiell Gegebenen infrage: Sind unsere sprachlichen und kognitiven Mittel angetan, die Welt zu erfassen, ließe sich mittels Sprache eine Welt konzipieren, die außerhalb der Sprache liegt? Ist die Sprache der Realitätskonstitution vorgelagert? Ist Welt ohne Sprache denkbar, hat Sprache ohne Welt Bestand? Sprache erschließt Welt im selben Maße, wie sie sie verdeckt, und der Rekurs auf Metasprache kann keinen Ausweg aus dem Dilemma bieten, solange Gegenstand und Instrument der Untersuchung ein und dieselbe Sache sind. Das macht die Sprache „korrupt“, oder zumindest korrumpierbar. Was bleibt, sind die kontradiktorischen Relationen zwischen Sprache, Welt, Wirklichkeit und Individuum: Sowohl die Kondition der hier personifiziert angesprochenen Welt (Wirklichkeit) als auch jene des Dichters gestattet also Analogien zu jener des Barons Münchhausen, der sich am eigenen Haarschopf aus dem Sumpf zu ziehen anschickt. (In der Übersetzung von Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse ist es „Bella“, der Sprachhund, der zur Selbstrettung ermuntert wird.)

Hinter die Sprache sehen zu wollen, analog zum Blick „hinter die Landschaft“, ist in der Tat ein aussichtsloses Unterfangen. Immer noch aber bleibt dem Dichter die Möglichkeit des Perspektivenwechsels, der den ironischen Versuch einschließt, die Sprache tatsächlich von der Welt abzulösen. In den Gedichten des Bandes, die „Auf die Welt“ umrahmen, tritt diese fundamentale Umwälzung, diese Erweiterung des poetischen Blickwinkels in ungebremster Virulenz zutage. Denn das Schlüsselgedicht „Auf die Welt“ schreibt sich in eine „Pracht“ ein, die das Abstreifen nahezu aller Zensur-, Überbau- und Trennungsmechanismen, die mit dem Rückgriff auf literarische Formen verbunden sind, gleichsam zur Bedingung des Ausdrucks erhebt. Dabei verzichtet Zanzotto auf Literarizität streckenweise ebenso wie auf den distanzierenden, Struktur und Übersicht verbürgenden Blick. Nicht allein das Subjekt, auch die Sprache selbst wirkt nun wie aus den Angeln gehoben oder, anders formuliert: Wer hier spricht, verschwindet im Quell der eigenen Sprachproduktion, erfährt sich, existenzialistisch gesprochen, als In-sie-Geworfenes. Die klangliche Dimension der Modulationen, gegen unendlich gehenden Variationen, mimetischen Imitationen und sprachübergreifenden Kreationen, denen jedes Sprechen in „Pracht“ verhaftet scheint, machen aus

diesem Buch ein Ereignis, wie die italienische Poesie des 20. Jahrhunderts in der Tat kein vergleichbares kennt. Hier ist das Privileg des Sprechens *de facto* auf die Dinge übertragen worden: Aphasie, Schweigen und babylonisches Stimmengewirr fließen auf das bunteste ineinander (Agosti), ursprüngliches, kindliches Sprechen und vorgefertigtes, konfektionelles Sprechen bedingen und ergänzen einander. Es wird geschrien und gemurmelt in diesem Zyklus, geflüstert und geflücht; Wahrnehmung vorübergehend gesichert und wieder in eine angestammte Labilität zurückgeführt. Dennoch vertraut sich Zanzotto niemals rückhaltlos dem Sog der Signifikanten an, was vor allem in der Beschäftigung mit historischen Themen deutlich wird. Episoden aus der Geschichte nicht nachzuerzählen, sondern über Bilder, Verhaltensweisen und Momente auf die in der Sprache davon erhaltenen Spuren abzutasten und so anders zu vergegenwärtigen, gelingt Zanzotto vor allem im zentralen Zyklus „Possibili prefazi e conclusioni“ („Potentielle Aufrufe, Rückrufe oder Nachrufe“) auf bestechende Weise:

Forse l'incontro di un dispotico qui
di un qui puntiforme unitissimo
commesso nel perfetto
o là verso l'allitterato
esordiente paesaggio,
bimbo beffato, Veneto in puttura-ura.
E io mi do da fare.

Vielleicht die Begegnung mit einem herrischen Hier
einem punktuell zentriertesten Hier
im Damals zusammengesetzt
oder da in der alliterierend
anfangenden Landschaft,
aphonisches Kindlein, Veneto Gemme-mälde.
Und ich mach mich ans Werk.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2001)

Auch in dieser, mit der Situation der „Versprengten“ (also jener Soldaten, die des „Oberbefehls“ verlustig, ziellos und weitgehend regellos „am Rande des Geschehens blieben“) befassten, Gedichtfolge verbürgt der onomatopoetische Grund der Texte die metronomische Aufzeichnung minimaler emotionaler Veränderungen. Poetisches Sprechen konstituiert sich, durch immer weniger grammatische Zwänge gemäßregelt, als Code einerseits und als Hort der Verdrängung, des Wissens und der Geschichte andererseits, nicht zuletzt, in der Terminologie Lacans, als Ort der verlorenen Anwesenheit und der ursprünglichen Spaltung, des „manque-à-être“ des Subjekts (Agosti). Amnesie, Aphasie, Erinnerung und Restitution gesprochener Sprache gehen in den Textkörper ein. So kommt es mitunter zu Diskrepanzen zwischen der Materialität verbaler Äußerungen und ihren zunehmend prekären Bezugsgrößen. Fachsprachen und Wissensdiskurse werden dem Text einverleibt und in der Umpolung anders sinnfällig; ein konventionelles Phrasenrepertoire verkehrt sich so zum Beispiel durch gezielte Wiederholungen in militärischem Stil zur irritierenden Posse. Die Dynamik

progressiver Formgebung spielt dabei keine geringe Rolle, Spielarten rituellen, mythischen oder magischen Sprechens gehen als Impulsgeber in den Textkörper ein.

Jacques Lacans Theorie von der sprachlichen Strukturiertheit des Unbewussten, der Hegemonie des Signifikanten in Bezug auf das Signifikat bzw. der mit dem Einsickern metaphorischer und metonymischer Prozesse in die Sprache einhergehenden Verselbstständigung des Signifikanten („lalangue“) ist das Kernstück der bereits angeführten, vielgepriesenen kritischen Lektüren Stefano Agostis, der dem Band „Pracht“ die größte Aufmerksamkeit widmet. Agostis für die italienische Rezeption des Werkes eminent einflussreichen Arbeiten verdienen in der Tat gesonderte Beachtung, dürfen jedoch nicht das alleinige Primat der Zanzotto-Auslegung beanspruchen (Maïke Albath). Denn jenseits dieser psychoanalytischen Deutung erweist sich Zanzotto, in der Sammlung „Pracht“ mitunter mehr als anderswo, auch als Dichter der Metaphysik, des fragenden „In-der-Schwebe-Seins“. Im Spannungsfeld zwischen einem Maximum an Bemühung um eine (tragende) Struktur, bei ständiger Tendenz zur Nicht-Struktur, spielt dieser Dichter mit dem Informellen und Abstrakten auf eine Weise, die bis zur Elaboration von Privatsprachen gehen kann. So ist Zanzottos erfinderischer Umgang mit sprachlichen Versatzstücken stets in Korrelation zur utopischen Sehnsucht nach Spracherneuerung zu betrachten. Dabei kommt so etwas wie eine Sprachverwirrung *post-litteram* zum Tragen: In der Einspeisung von Sprachsplintern und Stimmregistern aus der unmittelbaren Lebenswelt ist Zanzotto zunächst ganz Akustiker, vertraut die Resultate jedoch so unumwunden der Vielstimmigkeit an, dass Sprecher-Identitäten verschwimmen und „Unsinn“ als poetischer Möglichkeitsraum zu schillern beginnt. In diesem Kontext sei eine Passage aus dem Gedicht „Oltranza oltraggio“ angeführt, von dem die ÜbersetzerInnen, der multilingualen Textur des Ausgangstextes nacheifernd, gleich mehrere parallele Versionen angefertigt haben („Empor Empören“ / „Ausstrahlen Austria“ / „Übertreibung Übersetzung“ ...):

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

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

(...)
ich sehe dich hier unten in meiner Kugeldunkelnacht
ich weiß dich zwischen Nicht und Sic und Zik
ich weiß dich nicht
nur Kein nur Ein nur
voller Zapfen Grelle Kälte
springst weg
gehst auf und überspringst dich immer mehr in dich

(...)
(„Empor Empören“ / „Ausstrahlen Austria“; Übersetzung: Donatella Capaldi,
Maria Fehring, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2001)

Übersetzung kann sich hier nicht als die Suche nach Entsprechungen verstehen, sondern notwendigerweise als der paradigmatische Nachvollzug der komplexen Poetik dieser Texte. Zugleich darf das Verfahren der Übersetzung den Anspruch erheben, selbst als Teil der Poetik zu fungieren, indem es Antworten auf bzw. Annäherungen an vom Text gestellte Fragen ermöglicht. Inwieweit solches in dieser Transposition gelungen ist, bleibt der Leserin anheimgestellt. Mit Sicherheit jedoch lässt sich an diesen Übertragungsvariationen exemplifizieren, wie babylonischer Wildwuchs bereits im Inneren *einer* Sprache entstehen kann, wie Phänomene von Übersetzung als Einblendung in das Original bzw. als Überblendung von Original und Übersetzung manifest werden können. Dazu gehört die Überlagerung der Idiome ebenso wie das Ausschöpfen des Assoziationsspielraums in Hinblick auf die Wertigkeit von in der Latenz befindlichen Elementen. Denn weniger im Paradigma einer *Autorität der Sprache* (Hans Jost Frey) als im passiv-rezeptiven Modus der *negative capability* lässt Andrea Zanzotto Sprache zu Wort kommen, in all ihren Launen, Assoziationen und Deviationsmöglichkeiten und mit nie ermüdendem Interesse für die sprachliche Konkretisierung von Prozessen der Sprachfindung und Sprachwerdung. Die klangassoziative Entkoppelung des sprachlichen Zeichens von seinem außersprachlichen Referenzpol, das Herausschälen von Teilen und Gegenteilen, die Aufstockung zu Schachtel- oder Kofferwörtern im Sinne Lewis Carrolls oder James Joyce' („serachuscura“ / „Abendkapselschwarz“, „Kugeldunkelnacht“, „Rundumdunkelstunde“) führt in den Gedichten von „Pracht“ zu neuen Ordnungen, Verortungen, Umschichtungen von Sinn und Unsinn. Oft werden sie in Form von Reihen vollzogen, zwischen denen Verbindungslinien möglich sind.

Überhaupt bildet die durch Einstreuung von Comics, Kinderreimen, Kauderwelsch und pseudo-folkloristischen Versatzstücken in das Gedicht erzielte konstitutionelle Vielstimmigkeit ein Charakteristikum der Texte dieses Bandes. Präfixe werden in den Rang von Lexemen erhoben („Die Ur-, Trans, Hyper, Über, (Liebe) (traumatischer Bund)“); Alliterationsreihen sowie diverse Resonanzphänomene stehen für ein Programm der Verselbstständigung der Sprache in der Schrift, wobei neben Vorsprachlichem mitunter sogar Geräuschtranskriptionen literaturfähig werden können. Diese Phänomene stellen zwar das fundamentale Festhalten Zanzottos an einer Nachvollziehbarkeit von Signifikantenbewegungen nicht infrage, führen aber,

über Umwege, zur Schaffung von neuen Einheiten ohne prätendierte Einheitlichkeit:

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

(„Gleichwohl noch der Schnee“; Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2001)

Auf eine spezifische Spielart der Verfremdung poetischer Rede verweist auch Zanzottos, gleichfalls in „Pracht“ zur Anwendung kommendes alternatives Idiom „petèl“, das innerhalb des dialektalen Codes eine Sonderstellung einnimmt. Im Trevisanischen bezeichnet das frühkindliche „petèl“ jene Sprache, in der Mütter sich an Säuglinge oder Kleinkinder wenden, die Laute des infantilen, prälingualen Gestammels imitierend: die einschläfernde „Ammensprache“ der Linguisten. Darüber hinaus ist es aber auch Kosesprache, lebendig durch seine magisch-traumartige Lautstruktur und eng an die individuelle Erinnerung gebunden: Das prädestiniert es zur Matrix für Zanzottos dialektale Poesie. Es ist die Sprache des Kindes oder des kindlichen Umgangs, vor- oder agrammatisch, unbekümmert um die Kluft zwischen Referent und Benennung. Als Sprache der Versöhnung zwischen Zeichen und Bezeichnetem, Ding und Namen, „langue“ und „parole“, gehen im „petèl“ Unvermitteltheit und Somatik vor Rationalität und Systematik. Als direkte Manifestation physischer Zugewandtheit verwahrt sich diese Sprache im Grunde gegen die Verschriftlichung. So steht das „petèl“ vielmehr für die Möglichkeiten der vorsprachlichen Kommunikation jenseits des analytischen Sprachgebrauchs, jenseits der Grammatik-, Syntax- und Sinnpostulate des geregelten Sprechakts. Auf diese Weise suggeriert es Ganzheit oft eben durch seine Unfertigkeit, wirkt artifiziell, wo es dem Leben selbst abgelascht zu sein vorgibt – jedoch in Wahrheit vom Dichter in die ihm ungemäße Statik der Schrift gebannt ist.

Pier Paolo Pasolini hat an Andrea Zanzotto vor allem das elegische Temperament hervorgehoben, das in der eigenen Bewegung bereits die Flucht vor dem Elegischen mitreflektiert. Auch in Bezug auf den elegischen Duktus ist „Pracht“ emblematisch mit der Vorgängersammlung „IX Ecloghe“ verbunden. Doch diese Elegie – namentlich im Wortlaut der deutschen Übersetzung – ist weniger eine des Leidens als eine des Lallens:

(...)
Là origini – Mai c'è stata origine.
Ma perché allora in finezza e albore tu situi
la non scrivibile e inevitata elegia in petèl?
„Mamma e nona te dà ate e cuco e pepi e memela.
Bono ti, ca, co nona. Béi bumba bona. È fet foa e upi“

(...)

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

(„Die lallende Elegie“ / „Elegia in petèl“; Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2001)

Noch eine weitere Publikation aus dem Umkreis von „Pracht“ verdient in diesem Kontext gesonderte Beachtung. Es ist das zuerst als Privatdruck erschienene „Gli Sguardi i Fatti e Senhal“ („Blicke Kolportagen Senhal“, 1994 bzw. „Signale Senhal“, 2002), das nicht weniger als 59 Stimmen (plus eine wiederkehrende 60.) in einen intrikaten Wortwechsel verstrickt. Thema des 1968/69 – zeitgleich mit David Bowies „Space Oddity“! – entstandenen Langgedichts ist die 1969 erfolgte erste Mondlandung, und zwar sowohl unter dem Gesichtspunkt der kollektiven Medieninszenierung als auch des individuellen Traumas. Geschildert wird das Ereignis nämlich aus der Sicht des Mondes oder besser, der Mondin, wobei die Mondgöttin Diana das Vordringen des Menschen in ihr Terrain als unbotmäßige Überrumpelung, ja geradezu körperlichen Übergriff erfährt. In dieser Recherche über die Entzauberung der Mythen durch das mediale Partikelgestöber findet die Dichtung Andrea Zanzottos einmal mehr zu einem neuen, übergreifenden Zeit-Ort. Stilistisch spannt das sprühend-polyphone Gebilde „Signale Senhal“ einen schwindelerregenden Bogen „von pathosgeladenen TV-Fetzen über die umgangssprachliche Rede und die Comic-Auskoppelung bis in die nüchtern machende Höhe eines Vergil-Tons oder den Einbau eines Dante-Einsprengels“ (Thomas Kling). Kein Wunder also, wenn auch die ÜbersetzerInnen durch dieses so anspielungsreiche wie anspruchsvolle Montagekunststück – welches in mancherlei Hinsicht das sprachschöpferische Feuerwerk seines Vorläufers „Pracht“ noch übertrifft – vor erhebliche Herausforderungen gestellt werden:

– „Meine Wunde hat mich geleck't entdeckt
mich umgerissen und umrissen in in
in Konturen, in reinen und konturierten Tatsachen,
meine Wunde war mein Los mein Lob mein Lohn“

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2002)

Es ist für den echorreichen Aufbau des Werkes von Andrea Zanzotto insgesamt signifikant, dass die Hinwendung zum Dialektalen im Großen und Ganzen mit den oben charakterisierten, vereinzelt Transkriptionen von „petèl“ in „Pracht“ vollzogen wird. Diese sporadischen Ansätze sollten sich jedoch erst ein knappes Jahrzehnt später, auf Fellinis Einladung hin, für seinen Film „Casanova“ einen Dialektzyklus zu verfassen, zum Durchbruch des Dialektalen in der 1976 veröffentlichten Sammlung „Filò“ (Filò) konkretisieren. Diese teilt sich in zwei Sektionen: zum einen das, Fellinis Casanova zugeordnete, auf Hochvenezianisch gehaltene Rezitativ zur Anrufung der Lagunengöttin, die mittels eines von starker erotischer Spannung getragenen, beschwörenden

Sprechgesangs aus den Tiefen des Meeres hervorgehockt werden soll, zum anderen ein in der Varietät von Pieve di Soligo geschriebenes Gedicht über das verheerende Erdbeben im Friaul. Im selben Maße wie das „petèl“ ist auch das Venetische für Zanzotto eine sozial wie individuell gelebte, „natürlich“ gewachsene Sprache, die viel mit Gesang, Rhythmus und Körperlichkeit zu tun hat. Der Dialekt als in seiner konkreten gesellschaftlichen Bestimmung weitgehend isoliertes Sprach-Reich überlebt so programmatisch und paradox, indem er einerseits als Form des vorliterarischen Sprechens gedichtfähig wird, andererseits durch Hyper-Literarisierung zum idiosynkratischen Idiom gerinnt.

Weniger bekannt, doch von entscheidendem Interesse sind die narrativen Nebenschauplätze des vielseitigen venetischen Autors. In den frühen Prosastücken „Sull’Altopiano e prose varie“ (Auf der Hochebene und andere Prosa, 1964) findet man viele der großen Themen der nachfolgenden Gedichtzyklen im Kern bereits vorgebildet:

1944: Faier. Jetzt sind die Jahre kälter, die Jahreszeiten haben ein verdünntes, beinahe unsicheres Licht. Die Formel schweigt, wie unter Glas, das sie ungültig macht. Und eine sanfte Lähmung, ein dumpfes Begehren, zu vergessen, umgibt uns ... Die Luft ist von keiner fremden Sprache mehr verletzt, ist nur noch da für die Stimmen der Erde und den Dialekt von jeher. Und tief in der Nacht spricht der Bach und wiegt die jungen und reinsten Gräser, und noch weiter jenseits ist die wahre Stille, die der Sterne.

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2002)

Ebenso wie die Gedichte geschichtsversessen und doch misstrauisch gegenüber jeder offiziellen Geschichtsschreibung bleiben, sind Andrea Zanzottos Erzählungen beispielhaft für das vom Autor privilegierte Verfahren des beschreibenden Herausgreifens von „microstorie“ (kleinen Geschichten, Mikrogeschichten) aus dem Strudel einer übergeordneten „storia“ (Geschichte). Es sind Texte, die bei oberflächlicher Lektüre mitunter wie „Dorfgeschichten“ anmuten, in der Regel zentriert um Bilder vom Leben scheinbar unscheinbarer, in Zanzottos Umfeld real existierender Menschen, mit Inhalten, die sukzessive auf eine metaphorische Ebene transponierbar sind. Einer der Hauptprotagonisten ist Nino, der unermüdliche Fabulierer und begnadete zweisprachige Erzähler und Possenreißer, der in Zanzottos Werk mehrere „Auftritte“ hat: als des Autors rurales Alter Ego, als Lieferant von Stoffen und Geschichten, als unverwechselbares venetisches „Original“. Das Primat der schriftlichen Erzählung vor der mündlichen wird in dieser Weise gezielt aufgeweicht, wobei manche der Aufzeichnungen tatsächlich wie Stimmen aus dem Innern eines Kollektivs wirken, dem auch der Autor angehört. Die damit verbundene Hinwendung zum Kleinen, Lokalen, Typischen geht allerdings ohne Eskapismus vor sich, in der Sprache vollzieht sich die symbiotische Verschmelzung des einzelnen Körpers mit dem sozialen Korpus. Dabei haftet der Beschreibung der Orte (Wiesen und schneebedeckte Felder zumal) und Personen stets auch etwas Symbolisches an. Menschen (wie Nino) werden zu Typen, ja Archetypen stilisiert und bleiben doch auch liebevoll sie selbst; reale Orte werden verwandelt zu emblematischen Schauplätzen mitunter mythischen Geschehens.

Die Aufarbeitung diverser historischer Codes und Subcodes in Verbindung mit der sprachmimetischen Darstellung der Kriegshandlungen ist auch dem dreibändigen Zyklus „Pseudotrilogia“ (Pseudotrilogie) eingeschrieben, der sich zusammensetzt aus den Bänden „Il Galateo in bosco“ (Galateo im Wald, 1978), „Fosfeni“ (Phosphene, 1983) und „Idioma“ (Idiom, 1986). Nach dem Versuch, die Welt in die Sprache hineinzuholen, dominiert nun der Rückzug der Welt aus dem sprachlichen Zugriff. Vom Dichter wie durch das Mikroskop betrachtet, entziehen sich die Gegenstände der literarischen Repräsentation durch Flucht oder Verkleinerung; Tiere, Pflanzen, Mineralien werden im Zustand ihrer schrittweisen Verkümmern bzw. Schrumpfung eingefangen. Auflösung und Verwandlung sind maßgeblich auch für den poetischen Duktus: Selbst das Verbale scheint nur noch im Residuum vorhanden; die Sprache in ihrer Materialität lässt sich als Metapher für ein Materielles vor der Sprache lesen. Die Rastlosigkeit der Artikulation, wie sie noch „Pracht“ geprägt hatte, ist in der Trilogie einer größeren Zurückhaltung gewichen, die „mächtige antinomische Artikulation (...) des Sprechen-Erkennens“ (Agosti) erscheint aufgehoben in der Notwendigkeit eines organisch-übersprachlichen Zusammenhangs. Syntaktische „Zellen“ werden in dieser gleichsam mit nanotechnischen Mitteln operierenden Dichtung in biologische „übersetzt“, Wortpartikel mutieren zu Gesteinspartikeln.

„Il Galateo in bosco“, erster Teil der „Pseudotrilogie“, weist die stringenteste Komposition auf. 18 Stücke umfasst der erste Teil des Buches; auf einen Sonettkranz mit 16 „Hypersonetten“ folgt ein Schlussteil mit weiteren 18 Stücken. Die kritische Neubeleuchtung obsolet gewordener literarischer Formen, das Verlegen der „Handlung“ auf historische Schauplätze sowie kunstvolle Strophenarrangements mit typografischen Verschiebungen sind nur einige Merkmale dieses Zyklus. Stefano Agosti sieht hier Phänomene von „Übergang-Ansteckung“ am Werk, und zwar an zwei Polen vollzogen, jenem der Abkehr vom Literarischen (etwa in Form von Comics und Zeichnungen) sowie jenem der an Parodie grenzenden Über-Literarisierung in Form der kanonisierte Klassiker fortschreibenden „Hypersonette“. So wird im ersten der fünf Sonette, „Sonett über die Verneinung und Verneigung“, gar das für die ganze Sammlung titelgebende Benimmbuch „Il Galateo“ von Giovanni della Casas (1558) zur Pluralform hypostasiert (nachvollziehbar allerdings nur im italienischen Original):

Galatei, sparsi enunciati, dulcedini
di giusto a voi, fronde e ombre, egregio codice ...
Codice di cui pregno e bosco godi
e abbondi e incomb, in nascite e putredini ...

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

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2013)

War der Zyklus „Vocativo“ von der Form der Anrede bestimmt, so sind es in „Il Galateo in bosco“ vermehrt Manifestationen von Ausruf, Wunsch, Warnung und Befehl, die das poetische Spektrum bereichern, dazwischengeschaltet,

um die unterschiedlichsten Affektstufen zu illustrieren. Aber „Galateo“ ist auch noch aus anderer Perspektive von werkgeschichtlicher Relevanz: Hier entdeckt Zanzotto das Zeichnen mit dem Zeichen. Damit ist, neben einem mitunter geradezu exzessiven Einsatz von Satzzeichen in herkömmlicher Verwendung, auch das Verfahren jener Gedichte umschrieben, die tatsächlich mit signalhaften oder verspielten, kindlichen oder weniger kindlichen, Zeichnungen unterlegt sind: Sie gehören fortan zu den Requisiten von Zanzottos poetischer Interpunktion. In der Tat sind Rebus-Zeichnungen in seinen späteren Gedichten die Regel, Graffitis, die dem lateinischen Alphabet den Rang ablaufen; Ausrufungs- und Fragezeichen; runde und eckige, doppelte und einfache Klammern; ja ein ganzes System der Parenthesen wird entworfen, wie zur Verbarrikadierung der Wörter gegeneinander, wobei mit Klammern mitunter auch Textebenen angedeutet werden können. Nicht zuletzt haben die Zeichnungen in „Il Galateo in bosco“ auch die Funktion von Interpretationsanweisungen. Sie sind Bilder, die erst im Vortrag in Geräusche übersetzt werden können – eine unentzifferbare, unverständliche Sprache neben oder hinter der Sprache, ein Nebentext, der neben dem Haupttext herläuft, ihn grundiert oder auch störrisch gegen ihn protestiert.

Der Band „Fosfeni“, zweiter Teil der „Pseudotrilogia“, erweitert die historische Perspektive noch um animalische Gestalten, botanische, geologische und mineralische Präsenzen und Substanzen, wobei Physik und Metaphysik, Dokumentation und Abstraktion füreinander durchlässig bleiben. Auch in dieser Gedichtfolge spielt das Problem der Übertragung eine große Rolle, allerdings weniger in ihren sprachlichen Manifestationen als im Sinne der Überführung natürlicher Elemente in andere Aggregatzustände. Schon im Titel ist außerdem ein Hinweis auf die Optik vorweggenommen, ein Thema und Begriffsinstrumentarium, das wesentlich für das gesamte „Triptychon“, insbesondere aber für „Fosfeni“, seinen zweiten „Flügel“, ist: „*Phosphene*: Wirbel von leuchtenden Zeichen und Punkten, die man wahrnimmt, wenn man die Augen schließt (und sie drückt) oder in pathologischen Zuständen“, so erläutert Zanzotto den Begriff in einer Anmerkung.

Der ganze Zyklus steht, könnte man sagen, unter dem Zeichen des Auges. (Der Titel des deutschen Auswahlbandes, „Lichtbrechung“, trägt diesem Faktum Rechnung.) Diskontinuität von Sinneseindrücken, Unverlässlichkeit der Wirklichkeitswahrnehmung und visuelle Verunsicherung des Subjekts sind die damit einhergehenden Komponenten. Mit dem unermüdlichen Einsatz von Fachsprachen tritt an die Stelle der Vergangenheitsgrabungen außerdem mehr und mehr der Weg in die Anonymität der Abstraktion. Im Großen und Ganzen dominiert in „Fosfeni“ ein metonymisches Verfahren, in dem Abstraktes durch Konkretes aufgeschlüsselt wird; die formale Struktur der Gedichte gibt sich lose, aber nicht zusammenhanglos. Immer wieder bleiben einzelne Verse auch typografisch in der Schwebe, lassen an undogmatische Konstellationen denken oder gar an einen praktisch vollzogenen „Würfelwurf“. Ähnlich verhält es sich mit der eigenwilligen Syntax, die eine Struktur von unzähligen, einander berührenden Ausläufern bildet. Sätze werden unterbrochen, Verse plötzlich abgebrochen, nach oben oder nach unten verschoben, andere bleiben hängen und weisen ins Leere. Besonders hervorstechend geschieht dies in einem Gedicht wie „Zukunft – oder Vorzukunft?“:

Durchströmung von Vene zu Vene – von Armut zu Armut

Jeder Schritt dreht und zwingt zusammen wie eine Schraube

jede Stimme erstickt zart unnötig

jeder Blick augenlos geworden

um die höchste Belohnung und das furchtbarste Sternmaß

zu lösen für dich, wie

Schnee aus den Wimpern mit dem

mit der
richtigen Bewegung
Gedemütigt aber.

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

Auch in „Fosfeni“ werden grafische Elemente mehrfach wie Randnotizen eingesetzt („Morchet lebt“), wechseln Schrift-Zeichen mit schriftartigen Zeichnungen, werden Vignetten reproduziert als wären es Buchstaben. Zutage tritt so eine ganze Topografie bedeutungstragender Elemente, eine Landkarte aus Wörtern, in der kindliche Bildchen als nonverbale Träger einer archaischen Semantik fungieren. So verhält es sich mit den in unsicherer Kinderschrift an den Rand geschriebenen Schrägstrichen in „Dann aber Frühlicht Flächen“, in denen sich die ersten Schreibversuche von Elementarschülern erkennen lassen: Schreiben als Schreibenlernen.

„Idioma“, der chronologisch letzte Teil der „Pseudotrilogie“, repräsentiert als Tafel der Retrospektion und Introspektion, vor deren Hintergrund sich auch die beiden früheren Zyklen umformieren und anders lesen lassen, zugleich auch deren *mise en abyme* (Graziella Spampinato). In der Tat stellt erst der zuletzt gelieferte Band das metatextuelle Rüstzeug bereit, aus dem die der Trilogie zugrunde liegende Poetik nachvollziehbar wird. Hier wird die Tendenz zur Verbalisierung von Auflösungsprozessen nicht selten auf die Erfahrung vom Tod nahestehender Menschen übertragen, was sich vielleicht am exemplarischsten an „Mistieròi“ („Orms hontwerk“) und „Andar a cucire“ („Nähen“) sowie „Onde éli“ („Wou saintze“) ablesen lässt, den in der in Pieve di Soligo gesprochenen Variante des Venetischen verfassten Mundartgedichten. Vokabular und Strickmuster dieser Texte sind weitgehend populären Zuschnitts; die Beschäftigung mit dem dialektalen Idiom steht hier, ähnlich wie im Fall des „petèl“, für die Wiederentdeckung einer verloren geglaubten Nähesprache. Dies gilt auch für das innige, über zwei Seiten sich erstreckende Gedicht „Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan“ („Du hosch dain Vormaß gessn“), in dem Zanzotto eine in Kindertagen nie stattgefunden, jedoch eingedenk der geografischen und biografischen Rahmenbedingungen plausible Begegnung mit dem fast gleichaltrigen Pier Paolo Pasolini imaginiert. Von den Übersetzern wurde dieses Stück gleichfalls in eine Kleinstsprache, nämlich den Stilfser Dialekt aus der Kompetenz des Südtirolers Ludwig Paulmichl, übertragen:

Ti tu magnéa la tó ciòpa de pan
sul treno par andar a scola
tra Sazhil e Conejan;
mi ere póch lontan, ma a quei tènp là
diese chilometri i era 'na immensità.
Cussita è stat che 'lora

do tosati no i se à mai cognossést.

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

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2013)

Als eines der herausragendsten Gedichte des Bandes ist beinahe einhellig das Langgedicht „Um den 25. April“ hervorgehoben worden: Stoff, Motivgestaltung und Inhaltssubstanz dieses Gedichts verdienen mindestens ebenso viel Beachtung wie die sprachliche Umsetzung. Es handelt sich um eine *poesia racconto*, um ein Erzählgedicht (Franco Fortini) also, in dem Zanzotto auf fiktionalisiert autobiografische Weise erneut den psychischen Einschnitt der Kriegsjahre thematisiert. „Um den 25. April“ nimmt seinen Ausgang von der Beschreibung des grausamen Verwüstungszuges von SS-Männern durch Zanzottos Heimatdorf Pieve di Soligo und schließt so an eine Thematik an, die mit einigen der frühen Prosastücke kommuniziert. Titelgebend für das Gedicht ist der nationale Feiertag der Italiener für die Toten des Zweiten Weltkrieges, das „Fest der Befreiung“, das am 25. April begangen wird. Dieses für Andrea Zanzotto typische „Gedenkgedicht“ (Maike Albath), übrigens nicht das einzige der Trilogie, spart auch die Karikaturanfälligkeit und moralische Fragwürdigkeit von Gedenkveranstaltungen nicht aus:

als ich am 25. April zwischen den Gräbern

der Gefallenen ging, wie auf einem Kreuzweg,

stand ich überwältigt da und zitternd, und wich zurück vor dieser kleinen

Gruppe

als käme Regen in Strömen unabwendbar.

(...)

Noch einmal wird hier intersubjektive Geschichte mit individuellem Erleben konfrontiert und der Resignation des poetischen Sprechens vor der einschneidenden Wucht historischer Verbrechen Ausdruck verliehen; Ansprache und Andacht fordern einen sprachlichen Gestus, der mit jenem des lyrischen Schwelgens keineswegs kompatibel ist. Dieser Zwiespalt ist auch durch die verschiedenen Zeitstufen und Diskursebenen beglaubigt, die das Text-Ich des Gedichtes in einer Art Parforceritt durchläuft. Im Raum des Gedichts überblenden sich Register der offiziellen rhetorischen Kundgebung und Gemütsbewegungen des an ihr teilnehmenden Dichters:

Streift man noch zwischen den Gräbern umher

– die sich senkrecht erheben –

– im Heiligsten des Frühjahrs –

auf denen Zeichen gleiten die Opfer

des rituellen Selbstausspeiens der Geschichte

des Nicht-verständlich-seins jedes Zwinkerns,
des Reißens des Einverständnisnetzes,
dagegen begehre ich auf, aufbegehend wie damals schon ihr,
brennend durchstrahlt mich meine Entkörperlichung, und die der Welt,
ich bin verurteilt zu verehren, entsprechend aber leidend,
mich entsprechend zu berufen auf die Pflicht
zu Ethos, Pathos auch wenn sie die dunkel entstelltesten sind
(...)

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

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

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse. Zitiert wird aus der überarbeiteten Fassung der Übersetzung, die in den späteren Band „Dorfspiel“ (2013) Eingang gefunden hat.)

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

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

Zwischen der aufsehenerregenden „Pseudotrilogie“ und dem in Zusammenarbeit mit der Illustratorin Giosetta Fioroni entstandenen Band „Meteo“ (Meteo, 1996) liegt ein Zeitraum von mehr als zehn Jahren. Trotz dieser langen Periode des Schweigens präsentiert sich „Meteo“ nach wie vor als *work in progress*, ja wird vom Autor in einer Anmerkung selbstbewusst als Kostprobe „aus laufenden Arbeiten“ bezeichnet, „die eine wesentliche weitere Ausdehnung besitzen“. Es handle sich dabei, so Zanzotto, „fast immer um ungewisse Fragmente“, die im Umkreis des Bandes „Idioma“ entstanden seien. Nicht die Zeit hätte dabei für Orientierung gesorgt, vielmehr sei die nach und nach entstandene Ordnung „metereologisch“ motiviert. Die Komponenten „Wetter“, „Klima“ und „Landschaft“ spielen so nicht nur in thematischer

Hinsicht eine Rolle, sie scheinen sich, in ihren abrupten Veränderungen und dramatischen Aufladungen, auch auf eine sprachlich-psychische Haltung auszudehnen. So verbindet der zunehmend wetterfühlige Dichter Andrea Zanzotto auch in diesem Band symbolische Repräsentation, gedankliche Abstraktion und außerordentliche Gegenständlichkeit (Agosti). Dazu passt vielleicht der Umstand, dass, bis auf wenige Ausnahmen, sämtliche Gedichte des Bandes auf Hochitalienisch verfasst sind. Anhand von personifizierten atmosphärischen Erscheinungen sowie Wahrnehmungssplittern wird in dieser Sammlung förmlich eine Geschichte erzählt; eine aus einzelnen Bildern zusammengesetzte Natur-Geschichte, die sich gerade dadurch auszeichnet, dass ihre Anlage zyklisch und ihr Ende offen bleibt:

Wer weiß schon wie viel Grün
sich unter diesem Grün verbirgt
und wie viel Regen unter diesem Regen
unzählbar die Unendlichkeiten,
die hier zusammenkommen
und von hier wieder ausrücken
(...)

(Übersetzung: Theresia Prammer, 2015)

Der Gedichtband „Sovrimpressioni“ (Überblendungen, 2001) eröffnet in dieser Hinsicht kaum neue Horizonte, fügt dem Gesamtwerk aber ein weiteres wichtiges Kapitel hinzu, das früheren Erfahrungen sowie thematischen und formalen Errungenschaften verschwistert ist. Allem voran wäre hier das Thema der Landschaft zu nennen, die, in ihren Mikro- und Makroelementen, stets auch als „sprachliche“ verstanden wird. Indem der Blick auf die Landschaft die Expansion des Sprecher-Ich und seiner Geschichte einbegreift, geht sein Radius stets über das Momenthafte, Pittoreske hinaus. Im Vergleich etwa z.B. zu „La beltà“ wartet „Sovrimpressioni“ mit einer konsistenteren syntaktischen und semantischen Textur auf, anhand deren Zanzotto bereits jene Ansätze eines poetischen Sprechens als Folge autobiografischer Fragmente erprobt, die im darauffolgenden Band, „Conglomerati“ (Konglomerate), durchweg zu ihrem Recht kommen werden. Erneut greift Zanzotto in „Sovrimpressioni“ Aspekte der Landschaftszerstörung auf inhaltlicher Ebene auf und knüpft sie an eine veränderte Ausdrucksmodalität: die dialektale. Folgerichtig ist das letzte Kapitel des Buches zur Gänze im venetischen Dialekt gehalten. Nicht zuletzt enthält der Band „Sovrimpressioni“ eine berührende Fortschreibung der Serie von Widmungsgedichten für Pier Paolo Pasolini.

Der Band „Conglomerati“, der im Abstand von acht Jahren auf „Sovrimpressioni“ folgt, schließt an frühere Titel wie „Überblendungen“, „Phosphene“ etc. an, indem er sowohl eine thematisch-metaphorische Orientierung gibt als auch eine explizite Anspielung auf poetische Kompositions- und Ausdrucksprozesse enthält. Dabei haftet dem unspezifischen Verweis auf künstliche Anhäufungen (mögen sie eine Mülldeponie oder Naturphänomene näher bezeichnen) zweifellos etwas Rohes und Ungeschliffenes an, was durchaus auch in stilistisch-formalen Elementen seinen Niederschlag findet. Denn nicht zuletzt sind es sprachliche Wucherungen und lexikalische Stauungen, die sich hier zu rätselhaften Konglomeraten ballen. Dadurch entsteht der Eindruck einer absichtsvollen Assemblage von hintergründig miteinander korrespondierenden

Gedichtbruchteilen, die auch über thematische Kerne aufeinander Anziehungskraft ausüben.

Schon Eugenio Montale hatte übrigens auf die vermischt-stoffliche Komponente der Zanzotto'schen Diktion hingewiesen. Andrea Zanzotto, befand der ältere Kollege, könne aus jeder beliebigen Zutat Poesie herstellen. Und wirklich überrascht der Autor der „Conglomerati“ einmal mehr mit einer Gestaltungskraft, die beinahe alles zu amalgamieren imstande ist, so findig wie intensiv wie kommunikativ. So hat man es bei diesem Buch weniger mit einer progressiv oder linear fortschreitenden Sammlung zu tun, die einem inneren Evolutionsgedanken folgt, als mit einer Art wildem textuellem Wachstum als bestimmendes Formprinzip. Denn der auf seine Weise eminent welthaltige Dichter Andrea Zanzotto ist stets von einem aufs Ganze zielenden Bildungstrieb besessen, für den die nie gestillte Neugier auf Erkenntnisse im Bereich der Naturwissenschaften sprichwörtlich ist. Im Überreichtum der Signifikanten und Signifikate, ihrem Ausbrechen ins Musikalische oder Zauberspruchartige erscheint der Zanzotto der „Conglomerati“ mitunter beinahe als Schamane, der seine LeserInnen verpflichtet, sein Spiel zu spielen und nach seinen Regeln zu denken.

Zahlreiche Gedichte des letzten Bandes, der sich mit der Frage nach der Konsistenz der Materie und des Seins ganz allgemein auseinandersetzt, widmen sich mit neuer Verve den Elementen wie schon „Meteo“, lauschen Regen und Wind oder betrachten Naturphänomene in ihrer Farbenpracht. Dabei werden auch in den „haldenhaften“ poetischen Landschaften von „Conglomerati“ Themen, liebgewordene Figuren und Obsessionen aus früheren Werken durchgehend in ihr Recht gesetzt: Dazu gehören die nordöstliche Landschaft des Veneto und die ungebrochene Sensibilität für anthropologische Fragen, das Interesse für Geschichtsschreibung und Kosmologie sowie die Tendenz zu Hyperbel und Oxymoron. Wieder gilt Zanzottos Neigung (und auch Verbitterung) den Orten seiner Heimat und seiner Kindheit, wobei die Orte des Erlebens nicht selten zum Gegenstand von Mythisierungen werden, als ginge es darum, sie auch ökologisch intakt in der Erinnerung zu bewahren und die Feier der Natur vor dem technischen Fortschritt in Schutz zu nehmen.

Nichts könnte für eine solche Unternehmung wichtiger sein als die terminologisch genaue Benennung jeder botanischen Art und Eigenart, jedes landschaftlichen Details und jeder darin wirksamen Schattierung. Hierin unterscheidet Zanzotto sich akut von seinem großen Vorbild Leopardi, der die poetische Schönheit gerade im Unsicheren und Vagen sah, und folgt indes dem faszinierenden Naturlyriker Giovanni Pascoli, der auch seinen Kollegen anempfahl, die Dinge ohne Abstriche in der Genauigkeit bei ihrem Namen zu nennen, und eben in dieser nomenklatorischen Präzision die wirklichkeitserzeugende Kraft der poetischen Rede verortete.

Der Dichter selbst stellt sich zumeist als Spazierender durch die heimatliche Landschaft und ihre heimlichen, nur ihm zugänglichen Bezugspunkte dar. Dieses Moment der Bewegung ist selbst in jenen Gedichten, die in die Tiefe der assoziativen oder durch ein konkret Gesehenes angestoßenen Erinnerungsräume zeigen, nicht sekundär: Auch ihnen wohnt die Anmutung eines solchen Spaziergangs durch Zeit und Raum auf magischen Wegen inne.

In der Regel hält sich Zanzotto in seinem Spätwerk bei den Veränderungen zwischen Damals und Heute am längsten auf; sie sind der Drehpunkt, an dem sich die Suada des detailversessenen Landvermessers entzündet.

Nicht zuletzt ist der Band „Conglomerati“ als ein besonders gelungenes Beispiel für Zanzottos im Alter zunehmend erfinderischen Umgang mit iterativen poetischen Verfahren, grafischen Elementen und Strophenfolgen zu würdigen, wozu einerseits Gedichte beitragen, die aus mehreren, aufeinander verweisenden Versionen bestehen, andererseits solche, die, wie schon die Werke der „Pseudotrilogie“, mit kleinen Zeichnungen oder dokumentarischen Einsprengseln aufwarten. Hier nimmt Zanzotto in Form von Zitaten, Reprisen und Rekonstruktionen wiederholt auf seine eigenen Obsessionen Bezug oder lässt seine LeserInnen gar daran teilhaben, wie er eigene Gedichte aus zeitlicher Distanz noch einmal neu „erlebt“ oder wiederbelebt. Vor allem das Thema des 25. April, auf das der Autor auch in seinen Essays wiederholt zurückkommt, wird im Band „Conglomerati“ unter veränderten Bedingungen noch einmal erörtert, wobei die Kriegsveteranen und Protagonisten des Gedichts vom Autor nach 20 Jahren wieder da abgeholt werden, wo sie damals schon standen. Mit der Pointe freilich, dass der Festakt zum Tag der Befreiung nun von Menschen begangen wird, die geistig und körperlich sichtlich bewegungseingeschränkt sind, und die feierliche Trauergemeinschaft der ehemaligen Partisanen, immer noch in Habachtstellung, inzwischen zu 70 Prozent taub und, sofern nicht gestorben, zumindest an Demenz, wenn nicht an Schlimmerem erkrankt ist. Das ist gelungener Galgenhumor und bestechende Zeitdiagnose in einem:

Diese Aufgeblätheit in der wir ertrinken scheint mir
heute, du ewiger Tag im April, eine mundende Weide
Die Welt ein Dickicht von Dingen bewirkt,
suchst du dich ihr zu entziehen, dass du tiefer versinkst, darum
ist sie da, ein Gewimmel von Krebs, von Toten, von Unentstandenen
aber Auferstehenden, halb Ghost halb Grabstein
wo die Schädel zerreißen –

Auch wenn es die Nachwuchs Forscher des IRCA gibt (des Widerstandsinstituts)
dieses Jahr gibt's Google
bösaartig wie die Sonne und mit ihr verwandt,
es globalisiert uns alle zu Pest
der letzten Herrscherin über jedes Fest

(Übersetzung: Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse, 2013)

In diesem Miteinander aus wiedergewonnener Freiheit und bekräftigter Abhängigkeit von den über die Jahrzehnte erarbeiteten eigenen Parametern findet „Conglomerati“ zu seiner faszinierendsten und vielversprechendsten Form. Dabei verschwendet der Dichter kaum Mühen darauf, das Register seiner Gedichte von der Alltagssprache abzuheben; vielmehr passt er sie diskret einer ganz bestimmten Realitätssicht an, ohne auf die Referenzen der ihn zutiefst prägenden klassischen Lektüren zu verzichten. Einen flottierenden Erinnerungsreichtum sanft regulierend, vertrauen auch die Fragment gebliebenen Stücke des Bandes sich jenem seltsamen Oszillieren von

Passivität und Gestaltungskraft an, das dem Dichter aus Pieve di Soligo seit jeher angehörte. Vor diesem Hintergrund ist die späte, aus heutiger Sicht das Lebenswerk beschließende Sammlung „Conglomerati“ vielleicht sogar die humorvollste und schalkhafteste des 2011 verstorbenen Autors, in der er mit Chuzpe und leichter Hand die Probleme des Alters mit dem Blick des Kindes zu verbinden vermag. Dabei hilft ihm wie schon in früheren Arbeiten der Gebrauch des trevisanischen Heimatdialekts, dessen weicher und schmeichlerischer Ton sich auch drastischeren Inhalten (zum Beispiel die Rede über Krankheiten oder Gebrechlichkeiten) doppelsinnig anschmiegt.

Angesichts der akut fortschrittskritischen, ja mitunter doch recht kulturpessimistischen Haltung des Autors, wie sie sich in „Conglomerati“ gelegentlich ausdrückt, muss sich die Huldigung der unzerstörten landschaftlichen Schönheiten und Wunder vielleicht umso außergewöhnlicher ausnehmen. So möchte man sich beinahe fragen, wie Andrea Zanzottos poetische Passion, trotz aller Skepsis gegenüber den vielfach konstatierten schmerzhaften Veränderungen in Natur, Kultur und Landschaft, trotz des notorischen Ungenügens an jeder zur Gewohnheit geronnenen sprachlichen Haltung, trotz der bereits mit „Pracht“ besiegelten Absage an jeglichen mimetischen Restitutionsversuch des Gegebenen, von „Dietro il paesaggio“ bis „Conglomerati“ so unerhört wandlungsfähig und lebendig bleiben konnte. Möglicherweise, weil sie in ihren stärksten Momenten gerade im Zwiespalt zwischen dem Lustprinzip und dem von Zanzotto so genannten „Prinzip Widerstand“ beheimatet ist und zwischen Hingabe und Selbstaufgabe, Ausbruchsphantasie und Gefangenschaft im eigenen Ich-Bewusstsein doch immer wieder das tête à tête mit der Wirklichkeit zu ihrem zentralen Anliegen macht. (Was freilich die Präsenz der Dichtung als Gegenwirklichkeit nicht ausschließt.) So ist die poetische Vokation für diesen Autor sowohl anthropologische Notwendigkeit als auch „phonische Droge“, sowohl Kommunion mit den Dingen als auch Schauplatz für antithetisches Denken *par excellence*.

Beinahe endlos liest sich die Liste der Gegenüberstellungen und Gegensätze, die Zanzottos Werk und Weltsicht bestimmen: Natur und Geschichte, größte und kleinste Sprachen, Grammatik und *petèl*, Latein und Dialekt, tellurische Tiefgrabung und kosmische Expansion, Volksmund und Lacan'sche „*lalangue*“, Wissenschaft und Vision, Krankheit und Gesundheit, Rückzug und herzliche Zugewandtheit, Petrarkismus und Dante-Verehrung, Formalismus und sprühender Unsinn, Allmacht und Ohnmacht, Erkenntnisdrang und Macht der Gewohnheit ... Die über Jahrzehnte ständig wiederkehrenden Präfixe „*hyper*“, „*extra*“, „*super*“, „*meta*“ sind vielleicht symptomatisch für die konstante Überhitzung einer zur Entropie tendierenden poetischen Atmosphäre, die in immer neuen Mischungen zunehmend um sich selbst kreist. Tatsächlich geht ein Großteil der poetischen Schöpfungen Andrea Zanzottos seit den späten 1960er Jahren aus der Addition, der Wiederholung und Proliferation hervor; seine Dichtung operiert mit Sprachstörungen und Echoeffekten ebenso, wie sie von der Selbstregeneration eines poetischen Flusses profitiert. So zählt bei diesem Autor der gelebten Umkehrbarkeit nicht allein die poetische Sentenz, der vollendete Vers, vielmehr wird mit jeder poetischen Findung auch die gegenteilige oder gegenüberstehende Lösung ins Auge gefasst, was den oszillierenden und alternierenden Duktus der Gedichte erklärt.

Dass Andrea Zanzotto auch in seinen letzten Lebensjahren durch die Vielfalt seiner Interessen und Leidenschaften sowie den Reichtum und die Komplexität seiner Gedanken zu Natur und Politik, Religion und Sprache in seinem Heimatland stets zu den tonangebenden Intellektuellen gehörte, machen die letzten Interviewbände augenfällig, in denen wehmütige Erinnerungspassagen mit den wütenden Tiraden des persönlich affizierten Zeitbeobachters Hand in Hand gehen. Jedoch auch und vor allem dem Dichter Andrea Zanzotto war in den vergangenen Jahren noch einmal verstärkt editorische Aufmerksamkeit beschieden: 2011, also pünktlich zu seinem 90. Geburtstag und zugleich im Jahr seines Todes, erschien in Italien die von Stefano Dal Bianco betreute, aktualisierte Ausgabe der „Gesammelten Gedichte“, die einmal mehr die unerhörte Gestaltungskraft sowie den Facettenreichtum eines über die Jahrzehnte gewachsenen poetischen Werks offenbarte.

Auch im deutschen Sprachraum hat das Werk Andrea Zanzottos seit Erscheinen des (vom Autor selbst zusammengestellten) Auswahlbandes „Lichtbrechung“ (1987) immer stärkere Resonanzen ausgelöst, wobei auch zahlreiche und vor allem langfristige literarische Wechselbeziehungen zu verzeichnen sind. So hat Friederike Mayröcker Andrea Zanzotto in der Übersetzung von Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse gelesen und ihrer Affinität zu seinen Texten in mehreren, ihm gewidmeten Gedichten Ausdruck verliehen, während der langjährige Zanzotto-Übersetzer Peter Waterhouse auch in seinen eigenen schriftstellerischen Arbeiten über Poetik, Weltansicht und menschliche Haltung des italienischen Kollegen nachdachte. Im neuen Jahrtausend folgten, mit den Bänden „Pracht“ (2001), „Signale Senhal“ (2002), „Auf der Hochebene und andere Orte“ (2004) sowie „Die Welt ist eine andere“ (2009) die ersten vier Bände der von Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl und Peter Waterhouse erarbeiteten Werkausgabe. Dass diese auf die integrale Wiedergabe des Gesamtwerks verzichtet sowie vor der ein oder anderen idiosynkratischen Übersetzungslösung nicht zurückschreckt, hat auch kritische Stimmen auf den Plan gerufen. Gegenüber der methodisch vorgehenden chronologischen Erschließung des in sich vielschichtigen Œuvres scheinen die ÜbersetzerInnen der Durchleuchtung innerer Bezüge sowie dem Herausarbeiten von Besonderheiten in Denkart und Poetologie einen wesentlich höheren Stellenwert einzuräumen. So erschien 2013 der Band „Dorfspiel“, der diverse Gedichte aus frühen und späteren Sammlungen sowie Essays zu und von Andrea Zanzotto zu einem resonanzreichen Ganzen verschränkt. Für den 2011 verstorbenen Zeitgenossen, der im italienischen Kanon des 20. Jahrhunderts längst einen Platz neben Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Amelia Rosselli und Vittorio Sereni einnimmt, bedeuteten diese Entwicklungen einen weiteren Schritt zur längst fälligen Anerkennung über die italienischen Landesgrenzen hinaus.

Primärliteratur

„Dietro il paesaggio“. (Hinter der Landschaft). Gedichte. Milano (Mondadori) 1951. (Lo Specchio).

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

- „Vocativo“. (Vokativ). Gedichte. Milano (Mondadori) 1957. (Lo Specchio).
- „IX Ecloghe“. (IX Eklogen). Gedichte. Milano (Mondadori) 1962. (Il Tornasole).
- „Sull’Altopiano e prose varie“. („Auf der Hochebene und andere Orte“). Vincenza (Pozza) 1964.
- „La Beltà“. („Pracht“). Gedichte. Milano (Mondadori) 1968. (Lo Specchio).
- „Gli Sguardi i Fatti e Senhal“. („Blicke Kolportagen Senhal“, „Signale Senhal“). Gedichte. Pieve di Soligo (Bernardi) 1969.
- „Filò. Per il Casanova di Fellini“. (Filò. Für Fellinis Casanova). Gedichte. Venezia (Ruzante) 1976. (Neuaufgabe 2012, mit einem Vorwort von Giuliano Scabia, einem Brief und fünf Zeichnungen von Federico Fellini.)
- „Il Galateo in bosco“. (Galateo im Wald; dt. Auswahl in: „Lichtbrechung“). Gedichte. Milano (Mondadori) 1978. (Lo Specchio).
- „Fosfeni“. (Phosphene; dt. Auswahl in: „Lichtbrechung“). Gedichte. Milano (Mondadori) 1983. (Lo Specchio).
- „Idioma“. (Idiom; dt. Auswahl in: „Lichtbrechung“). Gedichte. Milano (Mondadori) 1986. (Lo Specchio).
- „Meteo“. (Meteo). Gedichte. Roma (Donzelli) 1996.
- „La storia dello Zio Tonto“. (Die Geschichte von Onkel Tonto). Kinder- und Jugendbuch. Mantova (Corraini) 1998. (Liberalelaborazione dal folclore trevigiano).
- „Le poesie e prose scelte“. (Ausgewählte Gedichte und Prosa). Milano (Mondadori) 1999.
- „Sovrimpressioni“. (Überblendungen). Gedichte. Milano (Mondadori) 2001.
- „Conglomerati“. (Konglomerate). Gedichte. Milano (Mondadori) 2009.
- „Ascoltando dal prato“. (Geräusche von der Wiese her). Abschweifungen und Erinnerungen. Herausgegeben von Giovanna Ioli. Novara (Interlinea) 2011.
- „Tutte le poesie“. (Sämtliche Gedichte). Milano (Mondadori) 2011.
- „Luoghi e paesaggi“. (Orte und Landschaften). Herausgegeben von Matteo Giancotti. Milano (Bompiani) 2013.

Übersetzungen

- „Aus den ‚IX Ecloghe‘“. Übersetzung: **Helga Böhmer**. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 1965. H.1. S.136f.
- „Lichtbrechung“. (Auswahl aus „Il Galateo in bosco“, „Fosfeni“, „Idioma“). [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: **Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse**. Wien, Graz (Droschl) 1987.
- „Lorna, Kleinod der Hügel“ / „Lorna, gemma delle colline“. (Auswahl aus: „Dietro il paesaggio“, „Elegia e altri versi“, „Vocativo“ und „IX Ecloghe“). [Italienisch-deutsch]. Übersetzung: **Helga Böhmer, Gio Batta Bucciol**. Tübingen (Narr) 1990.

„Andrea Zanzotto“. Monografisches Kapitel mit Übersetzungen von **Hans Hinterhäuser**. In: Hans Hinterhäuser (Hg.): Italienische Lyrik im 20. Jahrhundert. München (Piper) 1990. S.185–215.

„Preis für Europäische Poesie“. [Dokumentation aus Anlass der Preisverleihung mit Auszügen aus „Lichtbrechung“]. Übersetzung: **Andrea Zanzotto, Donatella Capaldi, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse**. Münster (Presse- und Informationsamt) 1993.

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

„Voraussetzungen für eine Wohnstatt“. („Premesse all’abitazione“, aus: „Sull’Altopiano e prose varie“). Übersetzung: **Maria Fehringer, Peter Waterhouse**. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 1994. H.44. S.65–77.

„Andrea Zanzotto“. Gedichtauswahl. Übersetzung: **Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse**. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 2000. H.2. S.182–189.

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

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

„Auf der Hochebene und andere Orte“. („Sull’Altopiano e prose varie“). Übersetzung: **Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse**. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler/Folio) 2002.

„Nur unerheblich oberhalb des Bodens“. Gedichtauswahl aus dem Band IX Eklogen. Übersetzung: **Theresia Prammer**. In: Kolik. Zeitschrift für Literatur. 2007. H.37. S.61–79.

„Andrea Zanzotto I-IV“. Übersetzung: **Theresia Prammer**. Gedichtauswahl im Rahmen der Internet-Anthologie „italo.log“, von 2008–2010, hg. von Roberto Galaverni und Theresia Prammer. In: <http://www.satt.org/italo-log/89.html>. 2008–2010.

„Für Pier Paolo Pasolini / Quer durchs Friaul“. Übersetzung: **Theresia Prammer**. Zwei Gedichte. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. 2009. H.73. S.101–103; S.108.

„Ostern in Pieve di Soligo“. („La Pasqua a Pieve di Soligo“). Ein Langgedicht aus dem Band „Pasque“ (1973). Übersetzung: **Theresia Prammer**. In: Testo a fronte. Teoria e pratica della traduzione letteraria. 2009. H.40. S.131–148.

„Die Welt ist eine andere“. Poetik. Übersetzung: **Karin Fleischanderl**. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler/Folio) 2010.

„De senectute“. Gedichtauswahl. Übersetzung: **Theresia Prammer**. In: Literarische Alphabete. 2011. H.1. S.19–23.

„Andrea Zanzotto“. Gedichtauswahl. Übersetzung: **Helga Böhmer, Gio Batta Buccioli, Donatella Capaldi, Hartmut Köhler, Ludwig Paulmichl, Theresia Prammer, Peter Waterhouse**. In: Federico Italiano / Michael Krüger (Hg.): Die

Erschließung des Lichts. Italienische Dichtung der Gegenwart. München (Hanser) 2013. S.80–91.

„Dorfspiel“. Frühe und späte Gedichte. Essays von Donatella Capaldi und Peter Waterhouse. Übersetzung: **Donatella Capaldi, Maria Fehringer, Ludwig Paulmichl, Peter Waterhouse**. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler/Folio) 2013.

Interviews

Camon, Ferdinando: „Andrea Zanzotto (Intervista)“. In: Il mestiere di poeta. Milano (Garzanti) 1982. S.169–180.

Capaldi, Donatella / Paulmichl, Ludwig: „Gespräch mit Andrea Zanzotto“. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 1988. H.5. S.469–479.

Mazzacurati, Carlo / Paolini, Marco: „Ritratti – Andrea Zanzotto“. Interviewfilm. Rom (Fandango) 2000. (2007 auch als Buch neu aufgelegt.)

Barile, Laura / Paulmichl, Ludwig: „Eterna riabilitazione da un trauma di cui s'ignora la natura“. Rom (nottetempo) 2007.

Breda, Marzio: „In questo progresso scorsoio“. Conversazione con Marzio Breda. Milano (Garzanti) 2009.

Carbognin, Francesco: „Qualcosa di necessariamente futile. Parole su vecchiaia e altro tra un poeta e uno psicoanalista“. Zanzotto im Gespräch mit Arcangelo Dell'Anna. Trento (New Magazine) 2009.

Film

„Casanova“. Regie: **Federico Fellini**. Mitwirkung am Drehbuch: Andrea Zanzotto. 1976.

„La città delle donne“. Regie: **Federico Fellini**. Mitwirkung am Drehbuch: Andrea Zanzotto. 1980.

„E la nave va“. Regie: **Federico Fellini**. Mitwirkung am Drehbuch: Andrea Zanzotto. 1983.

Sekundärliteratur

Corti, Maria: „La beltà“. In: Strumenti critici. H.2. 1968. S.427–430.

Fortini, Franco: „Andrea Zanzotto“. In: I poeti del Novecento. Roma, Bari (Laterza) 1977. S.210–216.

Nuvoli, Giuliana: „Zanzotto“. Firenze (La Nuova Italia) 1979.

Camon, Ferdinando: „Andrea Zanzotto (Intervista)“. In: Il mestiere di poeta. Milano (Garzanti) 1982. S.169–180.

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

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

- Capaldi, Donatella / Paulmichl, Ludwig:** „Gespräch mit Andrea Zanzotto“. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. 1988. H.5. S.469–479.
- Anceschi, Luciano:** „Le poetiche del Novecento in Italia“. Venezia (Marsilio) 1990.
- Hand, Vivienne:** „Zanzotto“. Edinburgh (University Press) 1994.
- Ritter-Santini, Lea:** „Die erfundene Sprache. Versuch über Andrea Zanzotto“. In: Schreibheft. Zeitschrift für Literatur. H.44. 1994. S.62–64.
- Agosti, Stefano:** „Poesia italiana contemporanea“. Milano (Bompiani) 1995. (Saggi e interventi).
- Hösle, Johannes:** „Die italienische Literatur der Gegenwart“. München (Beck) 1995. Bes. S.203–206.
- Montale, Eugenio:** „La poesia di Zanzotto“. In: Giorgio Zampa (Hg.): Il secondo mestiere. Prose II. Milano (Mondadori) 1996. S.2891–2895.
- Spampinato, Graziella:** „La musa interrogata. L’opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto“. Milano (Hefti) 1996.
- Waterhouse, Peter:** „Im Genesis Gelände. Versuch über einige Gedichte von Paul Celan und Andrea Zanzotto“. Basel, Bozen, Weil am Rhein, Wien (Urs Engeler) 1996.
- Folchetti, Maïke Albath:** „Zanzottos Triptychon. Eine Studie der Sammlungen ‚Il Galateo in Bosco‘, ‚Fosfeni‘ und ‚Idioma‘“. Tübingen (Narr) 1998.
- Waterhouse, Peter:** „Lob einer Dichterin und eines Baumarktleiters und eines Musikanten aus dem Gasthaus Komet“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Lobreden auf den poetischen Satz. Göttingen (Wallstein) 1998. S.19–34.
- Pasolini, Pier Paolo:** „La ‚beltà‘ (appunti)“. In: Walter Siti (Hg.): Saggi sulla letteratura e sull’arte. Bd.2. Milano (Mondadori) 1999. S.2570–2574.
- Sartorius, Joachim:** „Ein Kopfsprung, ein Lallen und eine wirklich phonische Droge“. In: Süddeutsche Zeitung, 5.12.2001. (Zu: „La Beltà / Pracht“).
- Albath, Maïke:** „Dichten über dem Abgrund. Zum literarischen Werk des Dichters Andrea Zanzotto“. In: Neue Zürcher Zeitung, 9.3.2002.
- Albath, Maïke:** „Die Vollkommenheit der Schneeflocke“. In: Neue Zürcher Zeitung, 14.3.2002. (Zu: „La Beltà / Pracht“).
- Tassoni, Luigi:** „Caosmos: la poesia di Andrea Zanzotto“. Rom (Carocci) 2002.
- Braun, Michael:** „Phonische Droge und lallende Elegie“. In: Frankfurter Rundschau, 10.8.2002.
- Kling, Thomas:** „Andrea Zanzotto: Signale Senhal“. In: Die Zeit, 15.5.2003.
- Prammer, Theresia:** „Lesarten der Sprache. Andrea Zanzotto in deutschen Übersetzungen“. Mit einem Essay von Peter Waterhouse. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2005.
- Carbognin, Francesco:** „L’altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto“. Varese (Nuova Magenta) 2007.
- D’Oria, Anna Grazia:** „Andrea Zanzotto“. Sondernummer der Zeitschrift „L’immaginazione“. Lecce (Manni) 2007. H.230.

Baldacci, Alessandro: „La passione della poesia“. Napoli (Liguori) 2010.

Sartori, Ennio: „Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne ‚Il galateo in bosco‘ di Andrea Zanzotto“. Macerata (Quodlibet) 2010.

Bignamini, Mauro / Lorenzini, Niva u.a.: „I novanta di Zanzotto“. Sondernummer der Zeitschrift „Autografo“ zum 90. Geburtstag des Dichters. Novara (Interlinea). H.46. 2011.

Ossola, Carlo: „Nessun consuntivo“. Vermischte Publikation zum 90. Geburtstag des Dichters. Treviso (Antiga Edizioni) 2011.

Ferroni, Giulio: „Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto“. Milano (Il saggiatore) 2013.

Prammer, Theresia: „Ein halluzinatorisches Gemisch. Andrea Zanzottos späte Gedichte“. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur. H.1. 2014.

Lorenzini, Niva: „Dire il silenzio. La poesia di Andrea Zanzotto“. Roma (Carocci) 2014.

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur,
Stand: 15.02.2015

Quellenangabe: Eintrag "Andrea Zanzotto" aus Munzinger Online/KLFG –
Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000504>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)