

Eugenio Montale

Eugenio Montale wurde am 12. 10. 1896 in Genua als letztes Kind einer großbürgerlichen Kaufmannsfamilie geboren. Nach dem Besuch einer kaufmännischen Oberschule Gesangsstunden bei dem Bariton Ernesto Sivori. Er träumte davon, Opersänger zu werden, brach den Unterricht aber nach dem Tod des Lehrmeisters ab. 1917/18 nahm er am Ersten Weltkrieg teil. Zurück in Genua, frequentierte er die literarischen Zirkel der Stadt und lernte 1926 Ezra Pound und Italo Svevo kennen; in den folgenden Jahren kam er mit dem Werk T.S.Eliots in Berührung, das ihn vor allem beeinflussen sollte. 1925 erster Gedichtband "Ossi di seppia"; zugleich begann er seine Tätigkeit als Literaturkritiker, die er bis ins hohe Alter fortführte. 1927 Umzug nach Florenz und ab 1929 Direktor der Bibliothek Gabinetto Vieusseux; 1939 verlor er diesen Posten aufgrund seiner Weigerung, der faschistischen Partei beizutreten. Danach verdiente er seinen Lebensunterhalt mit Übersetzungen englischer und spanischer Lyrik. In diesen Jahren wurde Drusilla Tanzi, die er erst 1958 heiratete, zu seiner Lebensgefährtin. 1933 lernte er die amerikanische Italianistin Irma Brandeis kennen, und es begann eine bewegte Liebesbeziehung, der sich erst Drusillas Eifersucht und ihre Selbstmorddrohungen, später Montales Zögern, zu Irma in die USA auszuwandern, entgegenstellten. 1939 erschien der Gedichtband "Le occasioni"; er ist "I.B." gewidmet. Bereits Montales erster Gedichtband hatte ihn bekannt gemacht, von dem Erscheinen seiner zweiten und dritten Sammlung ("La bufera e altro", 1956) an nahm sein literarisches Ansehen stetig zu. Der dritte Band markierte zugleich eine dichterische Krise. Danach enthielt er sich mehrere Jahre hinweg fast vollständig des Gedichteschreibens und widmete sich der journalistischen Tätigkeit. Von 1948 bis in die 1970er Jahre hinein Journalist des "Corriere della Sera". Erst nach dem Tod seiner Frau Drusilla (1963) begann eine neue poetische Phase, deren Produkte bei den Kritikern zunächst Perplexität auslösten. Die Gedichte, die Montale in den Bänden "Satura" (1971), "Diario del '71 e del '72" (1973) und "Quaderno di quattro anni" (1977) veröffentlichte, pflegten im Vergleich zur lyrisch verdichteten Bildsprache der früheren Lyrik einen trockenen Prosaton, der in minimalistischer Manier vom Ende der Poesie und vom Verfall der Gegenwartskultur kündete. Nichtsdestotrotz wurden Montale in diesen Jahren seine größten Auszeichnungen zuteil: 1975 erhielt er den Nobelpreis für Literatur, 1980 erschien die kritische Ausgabe seines Gesamtwerks. Montale, der am 12. 9. 1981 starb, hat aber auch noch postum von sich reden gemacht. Von 1986 an wurden von seiner späten "Muse" Annalisa Cima Gedichte herausgegeben, die einen heftigen Streit um ihre Authentizität auslösten und 1996 gesammelt unter dem Titel "Diario postumo" erschienen. Heute überwiegt unter den Literaturkritikern die Ansicht, dass die Gedichte wirklich von Montale stammen: Vermutlich wollte er durch die rätselhaften Umstände ihrer Publikation seinen Interpreten einen letzten Streich spielen.

* 12. Oktober 1896

† 12. September 1981

von Christine Ott

Preise

Auszeichnungen: Premio Marzotto (1956); Cavaliere della Legion d'onore (1959); Senatore a vita (1967); Nobelpreis für Literatur (1975).

Bereits mit seinem ersten Gedichtband setzt sich Montale signifikant von dominanten zeitgenössischen Dichtungstraditionen ab. Der Titel der Sammlung, "Ossi di seppia" (Tintenfischknochen, 1925), ist programmatisch: Mit ihm entwirft Montale ein neues Landschaftskonzept, durch das er die mythologische oder idyllische Landschaft seiner Vorgänger Gabriele D'Annunzio und Giovanni Pascoli kontrastiert, und zugleich ein neues poetologisches Programm, das für eine "arme", essenzialistische Sprache eintritt.

Tatsächlich repräsentiert D'Annunzio, der bedeutendste Vertreter der italienischen Dekadenz, für Montale und andere Dichter seiner Generation ein überholtes, nietzscheanisch inspiriertes Dichtungskonzept, das es zu erneuern gilt. In seinem Lyrikband "Alcyone" evoziert D'Annunzio eine mediterrane Landschaft, die er historisch und mythologisch überhöht: Einerseits beschwört er ein weites kulturgeschichtliches Panorama herauf, das es ihm erlaubt, sich in die Nachfolge Dantes zu stellen; andererseits inszeniert er eine panische Verschmelzung des Dichter-Ich mit der Natur und seine Transfiguration zu einem quasi-göttlichen Wesen. D'Annunzios dichterische Landschaft dient letztlich dazu, die seherische Wirkmacht der eigenen Dichtung zu feiern: In seiner Lyrik äußert sich ein ungebrochenes Vertrauen in die Kraft der poetischen Sprache. Bescheidenere Ansprüche erhebt die Lyrik Pascolis, des zweiten wichtigen italienischen Dekadenz-Dichters. Seine Landschaft besteht aus bescheidenen, alltäglichen Gewächsen wie Apfelbäumen oder niedrigen Sträuchern. Diese Welt der kleinen Dinge wird jedoch aus einer idyllischen Perspektive geschildert: Sie repräsentiert einen ästhetischen Schutzraum, durch den das Subjekt von Pascolis Dichtung seiner tiefen Melancholie und Todesverfallenheit zu entkommen sucht.

Auf beide Dichtungsprogramme hatten vor Montale bereits andere vehement reagiert. Die Futuristen hatten Pascolis Sehnsucht nach kindlicher Unschuld und Geborgenheit und D'Annunzios Traditionsbezug ein Konzept der radikalen Innovation und Modernolatrie entgegengesetzt. Noch tiefer ging die Kritik der *Crepuscolari*, der "Dämmerungsdichter": Sie waren die Ersten, die poetologische Konsequenzen aus der Sprachkrise der Jahrhundertwende zogen, welche die europäische Kultur um 1900 grundlegend erschüttert hatte. Das 19. Jahrhundert begriff Sprache noch weitgehend als eine Substanz: Ein Wort besitzt eine Bedeutung, die ihm nicht bloß konventionell zugeschrieben wurde, sondern ihm wesenhaft innewohnt. Beschreiben lässt sich ein solches Sprachverständnis mithilfe von Jacques Derridas Formel des "Logozentrismus" oder auch "Phonozentrismus". Demnach ist die Sprache als (äußere oder innere, psychische) Stimme (griech. *phoné*) gleichsam eine unmittelbare (lautliche) Inkarnation dessen, was sie bedeutet. Sie ist Selbstpräsenz des Sinns und dadurch dem göttlichen Logos wesensverwandt. Eine solche ontologische Sprachkonzeption stiftet das Ideal einer Dichtung, die den Menschen – über die Vermittlung eines orphischen Dichter-Propheten (*poeta vates*) – verborgene Wahrheiten, geheime Zusammenhänge zwischen Welt und Wort aufdeckt oder auch neue, eigengesetzliche Welten erschafft.

Dieses ontologische Sprachkonzept wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts ent-ontologisiert. Der von Ferdinand de Saussure begründete linguistische

Strukturalismus versteht Sprache nicht mehr als Substanz, sondern als Relation zwischen *signifiant* und *signifié*. Auch durch die Psychoanalyse wird Sprache relational definiert: Sprache ist demnach weder ein arbiträr geschaffenes Werkzeug zur Äußerung von Gedanken, noch ein unmittelbarer Ausdruck des Unbewussten, vielmehr eine Interaktion zwischen unbewussten Intentionen und vorhandenem Ausdrucksmaterial. Dies hat gravierende erkenntnistheoretische Folgen: Die traditionelle Beziehung von erkennendem Subjekt und Erkenntnisobjekt wird durch eine neue Sensibilität für sprachliche Relationen abgelöst. Der Erkenntnisakt findet demnach nicht mehr unmittelbar zwischen einem Bewusstsein und seinem Gegenstand statt: Die Sprache schiebt sich gleichsam dazwischen. Sie wird nun nicht mehr als ein Instrument der Erkenntnis betrachtet, sondern eher als ein "unüberschreitbares Hintergrundphänomen" (Hans Blumenberg), das die Bedingungen des Denkens überhaupt erst festlegt.

Dichter und Denker wie Mallarmé, Nietzsche, Bergson oder Hofmannsthal problematisieren die Kontingenz der Sprache: Worte sind keineswegs natürlich motiviert, sie sind arbiträr und oft unzureichend. Insbesondere die begriffliche Sprache wird dem inneren Erleben des Menschen nicht gerecht. In einer solchen Situation kann Dichtung allenfalls versuchen, eine Verbindung zwischen Worten und Dingen *künstlich* – etwa durch Klangspiele – zu suggerieren.

In der italienischen Dichtungslandschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts lassen sich nun zwei gegensätzliche Tendenzen unterscheiden: eine orphische, die der Sprachkrise zum Trotz an einer magischen, weltschöpferischen Funktion der Dichtung festzuhalten sucht, und eine sprachkritische Tendenz, die ebendiesen Anspruch negiert. In der Lyrik D'Annunzios und Pascolis hatte die Sprachkrise so gut wie keine Spuren hinterlassen. Dagegen weiß Giuseppe Ungaretti, der 1916 mit der Sammlung "Il porto sepolto" ("Der begrabene Hafen") sein dichterisches Debüt gibt, um die Arbitrarität der Sprache: Dennoch glaubt er an die Möglichkeit, zumindest in der Lyrik eine Ausdrucksweise zu schaffen, die eine poetische Neuschöpfung der Welt ermöglicht. Obwohl ganz anders motiviert, lassen sich auch die Futuristen der orphischen Richtung zurechnen: Durch ihr Vertrauen, mit Hilfe futuristischer Poesie die bestehende Wirklichkeit verändern zu können, gestehen sie den Worten ebenfalls ein bedeutendes schöpferisches Potenzial zu. Die sprachkritische Tendenz wird dagegen, wie schon erwähnt, von den *Crepuscolari* begründet. Provozierend stellen sie ihren Verzicht auf das traditionelle Prestige des *poeta vates* zur Schau und denunzieren den herkömmlichen, hohen Dichtungsstil (*lingua aulica*) als eine sentimentalisch verkitschte Sprache, die der Lebenswirklichkeit nicht gerecht wird. Letztlich ziehen sie aber jegliche sprachlich vermittelte Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeit in Zweifel: Ihre Position ist eine gänzlich negative, beispielhaft ausgedrückt in der rekurrenten Aussage: "Ich bin gar kein Dichter."

Wie situiert sich nun der junge Montale gegenüber diesen zeitgenössischen Positionen? Sein alternativer Entwurf ist, wie gesagt, im Titel seiner Gedichtsammlung bereits angelegt. "Ossi di seppia", das sind die Knochen des Tintenfischs, also vom Meer ausgeworfene, skelettartige Relikte eines lebendigen Organismus. Aus solchem Strandgut, aus armen, verkümmerten,

vertrockneten Dingen, setzt sich Montales dichterische Landschaft zusammen. Wie bei D'Annunzio ist es eine mediterrane Landschaft, doch finden sich hier weder üppig wucherndes Grün noch edle Gewächse wie Oleander und Lorbeer, die bei jenem die Zuversicht auf eine unsterbliche Poesie signalisieren. Diese erhabenen Pflanzen lehnt Montale in dem Programmgedicht "I limoni" (Die Zitronen) entschieden ab. Seine Landschaft kündigt nicht von Sprachvertrauen, sondern von Sprachnot: Assoziiert man den Tinten-Fisch mit Sprache und Schreiben, so bleibt seiner Dichtung eben nur deren knöchiges Skelett, oder auch "qualche storta sillaba e secca come un ramo" (ein paar Silben, krumm und dürr wie ein Ast), wie es in "Non chiederci la parola" (Frag' uns nicht nach dem Wort) heißt. Montales Landschaft, deren Elemente eine zugleich existenzielle und erkenntnistheoretische bzw. sprachliche Situation chiffrieren, ist also immer auch eine Sprachlandschaft.

Die privilegierten Orte dieser Landschaft sind Grenz- und Übergangsorte: von unüberwindlichen Mauern umgebene Gärten, abschüssige Wege, die steil zum Meer hinabführen, Meereshöhlen oder spiegelnde Wasseroberflächen, an denen eine zugleich sprachliche und erkenntnistheoretische Suche stattfindet. So kann die Oberfläche eines aus dem Brunnen heraufgehobenen Wassereimers oder eines Teiches ein Erinnerungsbild oder eine blitzartige Intuition ans Tageslicht befördern ("Cigola la carrucola", "Vasca"); zaghafter Zikadengesang kann das Einsetzen einer dichterischen Inspiration signalisieren ("Merigiare pallido e assorto" – Mittagsruhe, blass und versunken). In der Regel verschwinden diese Zeichen jedoch so unvermittelt, wie sie aufgetaucht sind. Vögel, die über die Mauer fliegen, und Boote, die aufs offene Meer hinausfahren, zeigen dabei regelmäßig den Wunsch nach Grenzüberschreitung an, die dem suchenden und beobachtenden Ich jedoch immer verwehrt bleibt. Ein Du wird aber wiederholt angesprochen und aufgefordert, die dem Ich auferlegten Grenzen zu überwinden. Dies geschieht bereits im Einleitungsgedicht der Sammlung, "In limine" (Auf der Schwelle). Das Du, das hier mit dem Leser identifiziert werden kann, wird aufgefordert, nach einem rettenden "Scheinbild" zu suchen, das ihm die Flucht aus einem von steilen Mauern umgebenen Garten, der zugleich ein Ort toter Erinnerungen ist, ermöglichen könnte. Demnach möchte Montales Dichtung im Leser einen Imaginationsprozess auslösen, durch den er sich sowohl aus einem existenziellen als auch sprachlichen Gefängnis befreien könnte.

Obwohl er mit den *Crepuscolari* eine dezidierte Sprachskepsis teilt, verharrt Montale also nicht in einer negativen Position: Das Wissen um die Hinfälligkeit der Sprache treibt ihn dazu an, nach einer neuen Ausdrucksweise zu suchen, welche die eigene Armut gleichsam selbst denunziert: einer Sprache, die sich so dürftig darstellt wie die krummen Äste, Tintenfischknochen und Kieselsteine. Zugleich ist es jedoch eine essenzialistische Sprache, die versucht, durch ihren Verzicht auf Magie und rhetorisches Pathos einer gleichfalls als prekär empfundenen Lebenswirklichkeit ein Stück näher zu kommen.

In seiner zweiten Gedichtsammlung "Le occasioni" (Die Gelegenheiten, 1939) perfektioniert Montale das, was von der Forschung vielfach als "hermetischer" Stil definiert wurde: also eine rätselhafte, nicht unmittelbar zu entschlüsselnde Bildersprache. Tatsächlich wird Montale, zusammen mit seinen Zeitgenossen Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba und Salvatore Quasimodo, gemeinhin dem

italienischen *Ermetismo* zugerechnet, einer Bewegung, die sich in den 1920er Jahren bildete und in den folgenden zwei Jahrzehnten zunehmend an Bedeutung gewann. Montale selbst hat sich jedoch von dieser Zuschreibung distanziert. Dies dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass vor allem die heute weniger bekannten Vertreter des *Ermetismo* (etwa Oreste Macri) in einer unreflektiert-anachronistischen Weise dem orphischen Dichtungskonzept verhaftet blieben. Deshalb scheint es angemessener, Montales Frühwerk (seine ersten drei Gedichtbände) dem von T.S.Eliot begründeten modernen Klassizismus zuzuordnen und seinen Stil anhand von Eliots Formel des "objective correlative" zu beschreiben. Die von dem englischen Dichter entwickelte Technik des "objektiven Korrelats" ist motiviert durch sein Verständnis von Dichtung als "an escape from emotion". Damit ist nicht gemeint, dass Lyrik nichts mit den individuellen Emotionen des Schreibenden zu tun habe. Vielmehr, dass sich diese im poetischen Akt auf unauflöslche Weise mit anderen Elementen vermischen und dadurch zu Kunstemotionen werden. Kunst soll eine kathartische Objektivation des Subjektiven leisten. Daher gilt es, Emotionen nicht mehr durch psychologisierende Termini zu kennzeichnen und sie auch nicht mehr unmittelbar auf eine zentrale Wahrnehmungsinstanz (ein Ich) zu beziehen. Vielmehr muss ein "gegenständliches Korrelat", ein konkretes Bild gefunden werden, das einen Gefühlszustand auf indirekte Weise evozieren soll. Obwohl sich Montale aber ausdrücklich Eliots "rationalistischem" Poesiekonzept anschließt, zeigt sich in seinem zweiten Gedichtband eine zumindest implizite Annäherung an eine "orphische" Vision der Dichtung und somit an den *Ermetismo*. Sie äußert sich in der Inszenierung eines lyrischen Du, das die Attribute der traditionellen "donna angelicata", also der engelgleichen Angebeteten des Dichter-Ich aufweist. Dieses Du erscheint zugleich als eine Idealverkörperung der Lyrik selbst, welcher Sehertum und Nähe zum Transzendenten zugeschrieben werden, was auf eine Re-Ontologisierung der Dichtung hinzuweisen scheint. Die Analyse der "Occasioni", insbesondere der Sektion der "Mottetti" zeigt jedoch, dass Montales lyrisches Du nur *einen* Aspekt des Dichtens verkörpert, nämlich eine emotionale Gestimmtheit bzw. ein instinktives Vertrauen in die magisch-musikalische Ausdruckskraft der Dichtung. Demgegenüber vertritt das lyrische Ich jedoch den reflexiven, sprachskeptischen Pol. Die in den "Occasioni" immer wieder durchgespielte, problematische 'Beziehungsgeschichte' zwischen Ich und Du lässt sich also nicht nur biografistisch deuten – obwohl der Bezug auf autobiografische Gegebenheiten unleugbar gegeben ist. Auf einer poetologischen Ebene lässt sie sich als eine Reflexion über den oxymoralen Charakter des dichterischen Schaffens interpretieren, das von einem immerwährenden Konflikt zwischen Reflektiertheit und Irrationalismus, Sprachskeptis und Sprachvertrauen geprägt ist. Die Faszination dieser Gedichte liegt aber darin, dass man sie mindestens auf drei Ebenen lesen kann: als lyrische Verarbeitung einer scheiternden Liebesbeziehung, als Reflexion über menschliche Kommunikationsschwierigkeiten, als Inszenierung eines poetologischen Dilemmas.

Der Band "La bufera e altro" (Der Sturmwind und anderes, 1956) führt den bereits in "Le occasioni" begonnenen Versuch einer Re-Ontologisierung der poetischen Sprache fort – um ihn schließlich desto vehementer scheitern zu lassen. In der "petrarkistischen" Phase, die Montale zufolge das Bindeglied zwischen dem zweiten und dem dritten Gedichtband ausmacht, wird die –

nach wie vor von einem numinosen Du verkörperte – Lyrik zur Botschafterin einer hypothetischen höheren Ordnung, die einer von inneren (psychologischen) und äußeren (zeitgeschichtlichen) Zerrüttungen bedrohten Realität Sinn verleihen soll. Bis auf das Gedicht “La primavera hitleriana” (Der Hitlerfrühling) bleiben die Anspielungen auf das faschistische Terrorregime dieser und der vorangegangenen Jahre stets vage; nicht nur ein politischer Missstand, sondern auch eine existenzielle *malaise* kommt in diesen Texten zum Ausdruck. Auf der poetologischen Ebene rückt die mythopoetische Fähigkeit der Sprache in den Vordergrund. Sie äußert sich in dem Motiv der “irdischen Gottheiten”: teriomorphe oder anthropomorphe Gestalten, die als individuelle Instanzen der Sinnggebung fungieren. Doch im Laufe der “Bufera” wird deren intersubjektive Mitteilbarkeit zunehmend in Frage gestellt und ihre Geltung letztlich auf den “Privatgebrauch” eingeschränkt.

Aufgrund seiner narrativen Strukturierung lässt sich Montales dritter Gedichtband als ein poetologischer Roman charakterisieren, der die Geschichte einer Ontologisierung und Ent-Ontologisierung der Lyrik erzählt. Seine Protagonisten sind das Dichter-Ich und sein Du: Hinter der meist namenlosen Inspirationsinstanz verbergen sich verschiedene Frauengestalten, die jeweils unterschiedliche Dichtungskonzepte repräsentieren. Die wichtigsten unter ihnen sind “Annetta”, “Clizia” (einmal auch “Iride” genannt) und “Volpe”. “Annetta” vertritt die intermittierende Wiederkehr der Vergangenheit und mithin das Bedürfnis nach einer privaten Erinnerungsllyrik. Während “Le occasioni” der *memoria* eine sinnstiftende Fähigkeit zuschrieben, erweist sich die sprachliche Bewahrung der Vergangenheit in “La bufera” jedoch immer wieder als unmöglich (vgl. das Gedicht “Due nel crepuscolo”, Zwei in der Abenddämmerung); Erinnerungen werden nicht mehr als inspirierend, sondern zunehmend als traumatisch und belastend empfunden und verdrängt (in dem Gedicht “Ezekiel saw the wheel...”). “Clizia-Iride” plädiert für die Berufung auf eine höhere, ethisch-religiöse Sinnstruktur. Mit ihr erreicht das metaphysische Streben der Lyrik seine Apotheose: “Iride” befindet sich bereits auf dem Weg zu einer nicht mehr sinnlichen Existenzweise. Doch die Sprache, die sie führt, ist mit der empirischen Erfahrung des Ich und mit seinem Bedürfnis nach bildlicher Anschaulichkeit nicht vereinbar (vgl. das Gedicht “Iride”). Die Figur der “Volpe” schließlich, für welche die junge Dichterin Maria Luisa Spaziani Modell stand, verkörpert eine Sinnggebung, die sich auf die private Gegenwart konzentriert: Sie ist eine *ad hoc* geschaffene “irdische Gottheit” (vgl. die Sektion “Madrigali privati”). Während Clizia und Annetta in der fünften Sektion der “Bufera” verabschiedet werden, markieren die Volpe-Gedichte den Übergang zu einer neuen Dichtungskonzeption. Diese beruft sich nur vordergründig auf ein (für Montale ungewöhnliches) orphisches Sprachvertrauen: Zwar wird Volpes Wort eine adamitische Schöpferkraft zugeschrieben, doch im Gegensatz zu den Ansprüchen Clizias und Annettas beschränkt sich ihre Evokationskraft auf eine rein präsentische und “intime” Wirklichkeit. Somit stellt das Konzept “Volpe” eine drastische Reduktion der poetischen Ziele dar, die bereits auf die desillusionierte Poetik des Spätwerks vorausweist.

Montales poetologische Krise, die “La bufera” eindrucksvoll dokumentiert, führt ihn etwa ab 1948 dazu, einen neuen Stil zu entwickeln, der als Gegensatz zur “petrarkistischen Erfahrung” und der damit verbundenen Ontologisierung der Lyrik konzipiert ist. Er stützt sich nicht nur auf eine weniger komplexe

Sprache, sondern auch auf die Modifikation des depersonalisierenden Verfahrens, das mit "Ossi di seppia" begonnen und "Le occasioni" perfektioniert worden war. Das lyrische Ich ist nun immer weniger das Sprachrohr einer überpersönlichen *conditio humana*; die biografischen Anlässe und persönlichen Intentionen werden einer weniger rigorosen Chiffrierung unterzogen. Dies bedeutet dennoch nicht, dass es sich um bloße Gelegenheitsdichtung handelt. In dem ab 1960 entstandenen, umfangreichen Spätwerk ist vielmehr eine komplexe Verknüpfung von autobiografischer und simulierter Privatheit, von "realer" und künstlicher Kolloquialität, von ernstgemeinter und ironischer Denunziation einer zeitgenössischen Sprach- und Sinnkrise festzustellen.

Über die Entwertung der Sprache im Zeitalter der Massenmedien, ihren Verfall zum sinnleeren "Gerede" (Heidegger) denkt Montale sowohl in seinen journalistischen Schriften als auch in seinen Gedichten nach. Seine Gestaltung der Thematik ist ambivalent: Einerseits nimmt er wohl polemisch auf pseudophilosophische Modetheorien Bezug, die (nach seiner Auffassung) eine herkömmliche sinnstiftende und sprachschaffende Fähigkeit des Menschen verleugnen und mit dem Ende eines anthropozentrischen Weltbildes auch das Ende der Sprache prophezeien. Andererseits parodiert er den eigenen poetologischen Werdegang von einem re-ontologisierten zu einem ent-ontologisierten Sprachkonzept. Vermutlich spielt er auch auf die allgemeine Krise an, von der er die Lyrik in der Nachkriegszeit befallen sieht. In jedem Fall zeitigt das Bewusstsein eines linguistischen Verfalls signifikante Folgen für seine poetische Praxis: Montale arbeitet mit einem gezielten Plurilinguismus: einer Kontamination von elitärem Vokabular, Neologismen und sprechsprachlichen Wendungen, die das babylonische Sprachengewirr der Gegenwart imitiert. Außerdem übt er "poetische Sprachkritik": Er zerlegt die Wörter, lässt ihren Widersinn und ihre Inkonsistenz aufscheinen, nutzt sie für assoziative und polysemische Spiele.

So etwa in dem Gedicht, das den deutschen Titel "Auf Wiedersehen" trägt.

AUF WIEDERSEHEN

hasta la vista; à bientôt, l'll be seeing you, appuntamenti
ridicoli perchè si sa che chi s'è visto s'è visto.
La verità è che nulla si era veduto
e che un accadimento non è mai accaduto.
Ma senza questo inganno sarebbe inesplicabile
l'ardua speculazione che mira alle riforme
essendo il *ri* pleonastico là dove
manca la forma.

ARRIVEDERCI // hasta la vista, à bientôt, l'll be seeing you, lächerliche /
Verabredungen, denn man weiß: Aus den Augen, aus dem Sinn. / Die Wahrheit
ist, dass man nichts gesehen hat / und dass ein Geschehen nie Geschehenes
ist. / Doch ohne diese Täuschung wäre die diffizile / Spekulation, die Reformen
anvisiert, unerklärlich, / da das *Re* ein Pleonasmus ist, dort wo / es an der Form
fehlt.

Es beginnt mit einer Kritik an der Grußformel "Auf Wiedersehen" und ähnlichen Wendungen. Diese beteuern die Absicht eines baldigen

Wieder-Sehens, werden jedoch durch eine ebenso geläufige Redeweise (“Aus den Augen, aus dem Sinn”) Lügen gestraft. Auf diese empirische Weisheit folgt die Erkenntnis, dass bei diesen lächerlichen Verabredungen (V. 1f.) eigentlich gar nicht von einem Sehen – als einem bewussten Wahrnehmen des anderen – die Rede sein kann (“Die Wahrheit ist, dass man nichts gesehen hat”, V. 3). Auf der Ebene des Signifikanten fällt nun auf, dass die aufgezählten Redensarten (“Auf Wiedersehen”, “hasta la vista”, “chi s’è visto s’è visto”) fast ausnahmslos aus dem semantischen Bereich des Sehens abgeleitet sind. Doch keine von ihnen handelt mehr vom Sehen an sich: Sowohl die Grußformeln als auch die Redensart “chi s’è visto s’è visto” erweisen sich als leere Worthülsen. Die implizite “philosophische” Aussage des Gedichts scheint folgende: Die Existenz des Einzelnen und die gesamte Realität sind einem zeitlichen Prozess ausgeliefert. Die – durch die Vorsilbe “ri” (wieder) behauptete – Wiederkehr des Gleichen ist daher faktisch unmöglich. Auch ist es undenkbar, Wirklichkeit als abgeschlossene Faktizität (“accaduto”, V. 4 – ein Geschehenes) zu erfassen. Im Licht einer solchen Betrachtung wirken alltägliche Grußformeln wie “Auf Wiedersehen”, die eine Reversibilität der Zeit suggerieren, ebenso illusorisch wie das in den 1960er Jahren inflationäre Schlagwort der Reform (“riforme”, V. 6). Dies ist jedoch nur die halbe Weisheit des Gedichts. Denn letztlich ist die Täuschung (“inganno”, V. 5), die es kritisiert, nichts anderes als die Sprache selbst. Sie sagt “Sehen”, wo es eigentlich gar nicht um das Sehen geht, sie suggeriert die unmögliche Wiederkehr des Gleichen und gibt vor, eine unförmige Wirklichkeit zu definieren. Der eigentliche Gegenstand des Textes ist somit Sprachkritik. Montale inszeniert einen rationalen Diskurs, der das Alogische der Sprache kritisch untersucht: Bei näherer Betrachtung entpuppt sich die ‘wissenschaftliche’ Argumentation jedoch als ein Pseudo-Diskurs, der in einem ständigen Wechsel zwischen buchstäblicher und übertragener Bedeutungsebene die disparatesten Einfälle aneinanderreicht, dabei aber wesentliche gedankliche Übergänge ausklammert. Die Wahl der einzelnen Beispiele ist nicht nur durch einen sachlichen Zusammenhang, sondern auch durch Wortassoziationen bedingt: So motiviert das “Sehen” in “Auf Wiedersehen” das Gegenbeispiel “chi s’è visto s’è visto”, das Präfix “ri” gibt Anlass für das Heranziehen des Wortes “riforma”. Die Oberflächlichkeit der Alltagssprache wird also nicht zum Zielobjekt wissenschaftlicher Auseinandersetzung, sondern eher zum inspirierenden Moment für eine – gleichsam *en passant* betriebene – poetische Sprachzerlegung.

In seinem Spätwerk reflektiert Montale folglich verstärkt über die Sprache an sich, die er nicht nur als Medium der Lyrik unter die Lupe nimmt, sondern auch als Alltagssprache, sprichwörtliche Rede (“In vetrina” aus “Satura”) oder durch die Brille strukturalistischer Theorien gesehen (“La forma del mondo” aus “Diario del '71”). Diese und andere Gedichte zeugen von dem akuten Bewusstsein, in einer immer schon sprachlich durchdrungenen Welt zu leben. Bereits das Frühwerk wusste um diese unweigerliche Sprachimmanenz. Schon dort löste Montale sich sehr bald von der Versuchung, sich an einer nonverbalen Kommunikationsweise oder einer Poetik des Schweigens zu orientieren, und beharrte darauf, die Lyrik als eine Sprachkunst zu begreifen. Im Spätwerk wird die zuvor chiffrierte Sprachreflexion explizit. Sie artikuliert sich in paradoxer Weise: Denn zum einen hält Montale, irritiert durch das Schlagwort von der Nichtigkeit der Sprache, daran fest, sie als Korrelat einer *conditio humana* und als einzige Möglichkeit der Sinnggebung anzuerkennen. Doch andererseits gerät sie ihm in ihrer zum “Gerede” verkommenen Gestalt

zur negativen Präsenz. Daher neigt er, besonders in einer letzten Phase seines Dichtens dazu, dem Modewort von der Sprachkrise teilweise beizustimmen. In seiner späten Lyrik und Prosa äußert er zunehmend das Gefühl, in einem sprachlichen Gefängnis zu leben, einem 'Eintopf' der allgemeinen Diskursnivellierung, in dem die spezifische Ausdrucksweise der Dichtung unterzugehen droht ("Botta e risposta I" aus "Satura"). Dazu kommt die beklemmende Empfindung, in dem Käfig der eigenen lyrischen Tradition gefangen zu sein, das heißt: sich den Rollenzuschreibungen und Kanonisierungen von Seiten der Literaturwissenschaftler und der Öffentlichkeit nicht mehr entziehen zu können. Während sich das Frühwerk expliziter autobiografischer Anspielungen strikt enthielt, thematisiert der späte Montale bisweilen ganz ausdrücklich das Unbehagen, das er, der nunmehr berühmte und gefeierte Dichter, angesichts der Vereinnahmung und "Etikettierung" seines Werks durch die Literaturkritik empfindet (etwa in dem Gedicht "Il tu" aus "Satura" oder in dem Gedicht "Mezzo secolo fa..." aus "Quaderno di quattro anni"). Der Dichter erscheint dann bisweilen als ein "Gejagter", der seine Exegeten durch falsche Fährten und falsche Identitäten in die Irre führt, dieser listigen Strategie der vervielfachten Identität allerdings auch selbst zum Opfer fällt.

Postum ist es Montale freilich gelungen, seine Interpreten noch einmal gehörig zu düpieren: Mit seinem "Diario postumo" (Postumes Tagebuch) hat er sein eigenes Apokryph simuliert und dem Mythos des *poeta vates* eine postmoderne Auffassung des Autors als 'Fälscher' entgegengesetzt. Indem er die Publikation der Gedichte des "Diario" – erst fünf Jahre nach seinem Tod durfte damit begonnen werden – auf geheimnisvolle Weise inszenierte, hat er für sie einen Erwartungshorizont geschaffen, der ihre Bedeutung überhaupt erst ausmacht. Zugleich hat er Spuren gelegt, die an der Authentizität der Texte zweifeln ließen, und dadurch einen richtiggehenden Literaturskandal verursacht. Die Gedichte selbst wurden zwischen 1969 und 1979 verfasst. Es handelt sich, mehr denn je, um private Verse. Sie sind seiner letzten Muse zugeeignet: Annalisa Cima. Sie, die das Werk auch herausgegeben hat, wurde nach der Publikation verdächtigt, die Gedichte selbst geschrieben zu haben: Heute überwiegt in der Forschung jedoch die These einer vom Autor selbst inszenierten "Fälschung". Schwer zu beantworten bleibt allerdings die Frage, wie man diese Gedichte interpretieren soll. Neben der idealisch überhöhten Gestalt Annalisa Cimas treten in ihnen Verleger, Literaturkritiker, Freunde und Bekannte auf: Offenbar hat sich das "Diario postumo" definitiv dem Singulären und Anekdotischen verschrieben. Mit dem uneingeweihten Leser haben die Gedichte, so scheint es, wenig im Sinn. Dabei mangelt es ihnen durchaus nicht an einem gewissen Rätselton, der manch einen sogar dazu verführt hat, sie nach esoterischen Botschaften zu befragen. Doch verbirgt sich hinter dem mysteriösen Gehabe nicht bloße Parodie, zumal sich Texte wie "Nel giardino" (Im Garten) unverhohlen über jene mokieren, die vom Dichter prophetische Enthüllungen erwarten? Signifikant scheint an diesen Texten nicht ihre Aussage, sondern ihr trügerischer Orakelton, den der Autor in "Secondo testamento" (Zweites Testament) offen thematisiert. Zuallererst aber sind es die geheimnisvollen Umstände ihrer Publikation, die sie wie Botschaften aus dem Jenseits wirken lassen. Montale hat sich also das außertextliche Element der Rezeption zunutze gemacht, um einen bedeutsamen Erwartungshorizont aufzubauen. Erst durch ihn erhalten die Gedichte ihren vollen 'Sinn'. Der Inszenierung des Textes kommt hier der Wert zu, der einst dem Text selbst

gebührte. Und der poetischen Sprache wird nun definitiv keine vorgängige Bedeutung zugestanden. Die Suche nach dem Sinn bleibt, mehr denn je, dem Leser überlassen.

In der heutigen Montale-Forschung dominiert nach wie vor die Tendenz, Montales Frühwerk stark von seiner späten Produktion abzugrenzen: Viele sehen in den Gedichten der 1960er und 1970er Jahre nur mehr das Zeugnis einer tiefen Resignation, eines geradezu selbstzerstörerischen Willens, im frühen Werk noch aufrechterhaltene Werte zu negieren. Betrachtet man Montales Werk jedoch in Hinblick auf seine immanente poetologische Reflexion, so ergibt sich eher der Eindruck einer progressiven Entwicklung: von einer noch modernen zu einer postmodernen Konzeption von Poesie und Sprache. Sie lässt sich exemplarisch am Vergleich zweier Gedichte festmachen: Das eine stammt aus der ersten Gedichtsammlung, das andere aus dem späten "Quaderno di quattro anni". Beide Texte gehen von derselben Situation aus – ein Ich, das sich im Wasser spiegelt:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...
Ah che già stride
La ruota, ti ridona all'atro fondo,
visione, una distanza ci divide.

Es kreischt die Brunnenwinde, / das Wasser steigt ans Tageslicht und
verschmilzt mit ihm. / Eine Erinnerung bebt im vollen Eimer, / im reinen Kreis
lacht ein Bild. / Ich nähere mein Gesicht flüchtigen Lippen: / Die Vergangenheit
verzerrt sich, wird alt, / gehört einem anderen... / Ach, schon knarrt / Das Rad,
gibt dich dem schwarzen Grund wieder, / Vision, ein Abstand trennt uns.

Auf der Oberfläche eines aus dem Brunnen emporgetauchten Wassereimers erkennt das Ich eine "Erinnerung": Vielleicht die an ein geliebtes Du, da es sich dem Bild nähert, um es zu küssen. Vielleicht aber auch das Antlitz eines früheren, jüngeren Ich: Schließlich zitiert die Situation – die verliebte Reaktion des Ich, das Sich-Entziehen des Liebesobjekts – unweigerlich den Narziss-Mythos. Jedenfalls wird das an der Oberfläche des Bewusstseins aufgetauchte Erinnerungsbild sogleich wieder verabschiedet, da dem Ich klar wird, dass es dieses nicht besitzen kann, weil die Vergangenheit "alt" ist und "einem anderen gehört". Die Flüchtigkeit des Bildes rührt also vom unüberbrückbaren Abstand zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Auf diese Weise drückt Montale seine Skepsis gegenüber einer Erinnerungspoetik im Stile der Proust'schen Poetik der "madeleine" aus, die das Oberflächen-Ich auf ein tieferes, authentisches und kontinuierliches Ich zurückführen wollte. Denn schon der frühe Montale lässt die Opposition zwischen dem, was der einflussreiche Philosoph Henri Bergson respektive als "authentisches" Ich und als sprachlich und sozial konstituiertes Oberflächen-Ich bezeichnete, in sich zusammenfallen (etwa in dem ebenfalls dem ersten Band entstammenden Gedicht "Ciò che di me sapeste" – Was ihr von mir wusstet). Immerhin zeigt

sich die der Tiefe entstammende Vision hier aber noch als ein "lachendes" Bild, das im lyrischen Ich zudem eine, wenn auch negative, Erkenntnis stimuliert ("ein Abstand trennt uns").

Anders in dem späten Text, in dem ein "Monologisierender" eine eigenartige Erfahrung des *panta rei* macht:

RIFLESSI NELL'ACQUA

Il consumo non può per necessità obliterare la nostra pelle.
Sopprimendo la quale... ma qui il monologante
si specchiò nel ruscello. Vi si vedeva una sua emanazione ma disarticolata
e sbilenca che poi sparve addirittura.
Un nulla se n'è andato ch'era anche parte
di me, disse: la fine può procedere
a passo di lumaca. E pensò ad altro.

SPIEGELUNGEN IM WASSER // Der Konsum kann nicht notwendig unsere Haut auslöschen. / Zerstörte man diese... doch hier spiegelte sich der / Monologisierende im Bach. Man sah dort eine Emanation von ihm, aber aus den Fugen geraten / und schief, die dann sogar verschwand. / Ein Nichts ist davongegangen, das auch ein Teil / von mir war, sagte er: das Ende kann / im Schneckentempo voranschreiten. Und er dachte an anderes.

Ihm zeigt das Wasser keine "lachende" Erinnerung, sondern das, was sein gegenwärtiges Bild sein dürfte: Dies erscheint sogleich "aus den Fugen geraten", um unmittelbar darauf zu entschwinden – entgegen jedem Naturgesetz. Die abschließende Reflexion des "Monologisierenden" ist resigniert und zugleich komisch: "Das Ende kann im Schneckentempo voranschreiten". Was vielleicht soviel heißt wie: Mein Tod nähert sich stückweise; er beraubt mich erst meines Bildes und dann alles Übrigen.

Das erste Gedicht thematisiert den unüberwindlichen Abstand zwischen dem gegenwärtigen und dem vergangenen Ich; das zweite die Auflösung des gegenwärtigen Ich selbst, die hier dem nahenden Tod zugeschrieben, in anderen Gedichten aus dieser Zeit jedoch als eine allgemeinmenschliche Befindlichkeit erkannt wird (vgl. "Reti per uccelli" aus "Quaderno di quattro anni"). Der Ton des frühen Gedichts ist wehmütig, tragisch: Trotz des Wissens um die Uneinholbarkeit der Vergangenheit drückt es noch den Wunsch aus, diese zu bewahren. Der des späten Textes ist ironisch und zugleich resigniert. Er treibt den Gedanken der Auflösung des Ich zweifellos auf die Spitze. Doch dieser Gedanke war bereits in den "Ossi di seppia" präsent, auch wenn dort die Krise des Ich, ebenso wie die Sprach- und Erkenntniskepsis, in chiffrierter Weise und mithilfe suggestiver Naturbilder ausgedrückt wurden: Tintenfischknochen, hohe Mauern, krumme und dürre Äste. Der späte Montale benennt den Zerfall von Gewissheiten expliziter und oftmals in einer Sprache, die auf Neologismen oder Fachjargon zurückgreift: Im vorliegenden Gedicht wird das Abbild des Ich etwa als "Emanation" bezeichnet, anderswo als "Faksimile" oder als "Duplikat". Der entscheidende Unterschied ist wohl dieser: Bezog sich Montales frühe Dichtung noch auf eine Welt von *Dingen*, so bewegt sich das Spätwerk in einem Universum von *Worten*. Zwar erwies sich bereits die Landschaft der frühen Gedichte als eine – von den zeittypischen Symptomen der linguistischen Krise betroffene – Sprachlandschaft. Jenseits

der Sprache machte sich jedoch zuweilen, in flüchtigen Erkenntnisblitzen, eine existenzielle Dimension bemerkbar, der sich Montale durch ein armes, essenzielles Wort anzunähern suchte. Das hier bereits implizit anklingende Bewusstsein, dass ein Zugang zur Welt jedoch immer schon von Sprache verstellt ist, kommt erst in den späten Gedichten voll zum Tragen. Hier trägt der Autor der – von ihm weitgehend als negativ empfundenen – postmodernen Befindlichkeit Rechnung, derzufolge die ganze Welt von sinnleerer “Gerede” durchdrungen und die Poesie von einer um sich greifenden Diskursnivellierung bedroht ist. Die Stärke seiner späten Dichtung zeigt sich jedoch in den neuen poetischen Verfahrensweisen, die Montale aus der Akzeptanz der “Babel'schen” Kondition der Gegenwartssprache heraus entwickelt: Durch einen Plurilinguismus, der aktuelle Modediskurse parodiert, durch gewitzte Dekonstruktion alltäglicher Redeweisen und durch “poetische Sprachkritik” vermag er der Sprache, die er nunmehr als eine entthronte Gottheit wahrnimmt (vgl. “Un tempo...” aus “Quaderno di quattro anni”), immer neue Anlässe zum Dichten und höchst unerwartete poetische Effekte abzugewinnen.

Primärliteratur

- “Ossi di seppia”. (Tintenfischknochen). Gedichte. Torino (Gobetti) 1925.
- “Le occasioni”. (Die Gelegenheiten). Gedichte. Torino (Einaudi) 1939.
- “La bufera e altro”. (Der Sturmwind und anderes). Gedichte. Venezia (Neri Pozza) 1956.
- “Farfalla di Dinard”. (Schmetterling von Dinard). Erzählungen. Venezia (Neri Pozza) 1956.
- “Satura”. (Satura). Gedichte. Milano (Mondadori) 1971.
- “Diario del '71 e del '72”. (Tagebuch von '71 und '72). Gedichte. Milano (Mondadori) 1973.
- “Quaderno di quattro anni”. (Vierjahresheft). Gedichte. Milano (Mondadori) 1977.
- “Diario postumo”. (Postumes Tagebuch). Gedichte. Milano (Mondadori) 1996.

Übersetzungen

- “Glorie des Mittags”. Auswahl und Übersetzung: **Herbert Frenzel**. München (Piper) 1960. Taschenbuchausgabe: München (Heyne) 1979. München, Zürich (Piper) 1986. (Serie Piper 570).
- “Nach Finisterre”. Übersetzung und Nachwort: **Hans Hinterhäuser**. Darmstadt (Bläschke) 1965.
- “Die Straußenfeder. Ausgewählte Prosa”. Auswahl, Übersetzung und Nachwort: **Alice Vollenweider**. München (Piper) 1971. Taschenbuchausgabe: München (Piper) 1975, 1985. (Serie Piper 145).
- “Schmetterling von Dinard. Erzählungen”. Übersetzung: **Caesar Rymarowicz**, **Alice Vollenweider** und **Christine Wolter**. Nachwort: Christine Wolter. Berlin (Rütten & Loening) 1975.

“Der Sturmwind und anderes”. Übersetzung: **Herbert Frenzel**. Zürich (Coron-Verlag) 1976.

“Satura. Diario. Gedichte aus den späten Zyklen”. Zweisprachige Ausgabe. Übertragung und Nachwort: **Michael Marschall von Bieberstein**. München, Zürich (Piper) 1976. Taschenbuchausgabe: München, Zürich (Piper) 1988. (Serie Piper 947).

“Gedichte 1920–1954”. Übersetzung: **Hanno Helbling**. München (Hanser) 1987. (Edition Akzente).

“Die Worte sprühen. Das Postume Tagebuch 1”. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung: **Christine Koschel**. München (Kirchheim) 1998.

“Ein Windstoß vom Horizont. Das Postume Tagebuch 2”. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung: **Christine Koschel**. Nachwort: Christine Ott. München (Kirchheim) 2001.

Übersetzungen ins Englische

“Poems”. Übersetzung: **George Kay**. Edinburgh (Edinburgh University Press) 1964.

“Selected Poems”. Vorwort: Glauco Cambon. Übersetzung: **Ben Belitt, Irma Brandeis, Glauco Cambon, Cid Corman, Maurice English, G.S. Fraser, George Kay, Obert Lowell, James Merrill, John Frederick Nims, Alfredo De Palchi, Mario Praz, Sonia Raiziss, Vinio Rossi, Charles Wright, David P. Young**. New York (Edinburgh University Press & New Directions) 1965.

“Selected Poems”. Hg. und Einleitung: Ghanshyam Singh. Manchester (Manchester University Press) 1975.

“New Poems”. Auswahl aus “Satura” und “Diario del '71 e del '72”. Übersetzung und Einleitung: **Ghanshyam Singh**. Essay zu “Xenia”: F.R. Leavis. New York (New York Directions) 1976.

“The Storm and other Poems”. Übersetzung: **Charles Wright**. Einleitung: Vinio Rossi. Field Translation Series. Oberlin (Oberlin College Press) 1978.

“Xenia and Motets”. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung: **Kate Hughes**. London (Agenda Editions) 1980.

Übersetzungen ins Französische

“Choix de poèmes”. Einleitung: Gianfranco Contini. Übersetzung: **D'Arco Silvio Avalle** und **Simone Hotelier**, in Zusammenarbeit mit **Pierre Courthion**. Genève (Éditions du Continent) 1946.

“Poésies”. Vorwort und Übersetzung: **Patrice Angelini**, in Zusammenarbeit mit **Louise Herlin, Georges Brazzola, Philippe Jaccottet, Genie Luccioni, Armand Robin**. Paris (Gallimard) 1966.

“Carnet de poésie 1971 et 1972. Poèmes épars, Poésies V”. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzung: **Patrice Dyerval Angelini**. Paris (Gallimard) 1979.

Interviews

Interviews

- “Intenzioni (Intervista immaginaria)” [1946]. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1475–1484.
- “Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)” [1951]. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1591–1596.
- “Dialogo con Montale sulla poesia” [1960]. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1601–1610.
- “Biografie al microfono” [1961], Interview mit Giansiro Ferrata. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1611–1621.
- “Queste le ragioni del mio lungo silenzio” [1962]. Interview mit Bruno Rossi. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1622–1630.
- “Il mestiere di poeta” [1965]. Interview mit Ferdinando Camon. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1642–1648.
- “Cinquant'anni di poesia” [1966]. Interview mit Leone Piccioni. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. 1656–1678.
- “Autointervista” [1971]. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1501–1502.
- “La poesia e il resto” [1971]. Interview mit Raffaello Baldini. In: Giorgio Zampa (Hg.): Eugenio Montale. “Il secondo mestiere. Arte, musica, società”. Milano (Mondadori) 1996. S.1704–1715.

Sekundärliteratur

- Martelli, Mario:** “Il rovescio della poesia”. Milano (Longanesi) 1977.
- Bremer, Thomas:** “Montale und sein Leser”. In: *Italienisch* 4. 1980. S.20–30.
- Agosti, Stefano:** “Tombeau”. In: *Convegno Internazionale La Poesia di Eugenio Montale: La poesia di Eugenio Montale. Atti del Convegno Internazionale*. Milano, Genova (Librex) 1983. S.309–319.
- Neumeister, Sebastian:** “‘Aal in Seifenlauge mariniert’: Eugenio Montales emblematische Hermeneutik”. In: Willi Hirdt (Hg.): *Italia Viva. Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*. Tübingen (Narr) 1983. S.291–302.
- Schulze, Joachim:** “Montales Anfänge. Imitatio, Meditation und Wandlung der Wirklichkeit in Ossi di seppia”. Heidelberg (Winter) 1983.
- Siti, Walter:** “Iride”. In: *Rivista di letteratura italiana* I. 1983. S.97–138.
- Luperini, Romano:** “Montale o l'identità negata”. Napoli (Liguori) 1984.
- Cataldi, Pietro:** “Montale”. Palermo (Palumbo) 1991.

Zanzotto, Andrea: "L'inno nel fango" (S.15–20); "Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia-Scatologia)" (S.21–28); "Postilla da 'In margine a Satura'" (S.29f.); "Da 'Botta e risposta I' a 'Satura' (appunti)" (S.31–38); "La freccia dei 'Diari'" (S.39–44). In: Ders.: *Fantasie di avvicinamento. Le letture di un poeta*. Milano (Mondadori) 1991.

Luperini, Romano: "Storia di Montale". Roma, Bari 2 (Laterza) 1992.

Martelli, Mario: "Eugenio Montale. Introduzione e guida allo studio dell'opera montaliana". Firenze (Le Monnier). 3. Auflage. 1992.

Monego, Angelina: "Zeit und Poetik in der Lyrik Eugenio Montales. Von den 'Ossi di seppia' zum 'Diario del '71 e del '72'". Frankfurt/M. (Lang) 1996.

Zambon, Francesco: "Rebecca di Eugenio Montale". In: *Come leggere la poesia italiana del Novecento. Saba – Ungaretti – Montale – Sereni – Caproni – Zanzotto*. Vicenza (Neri Pozza) 1997. S.51–77.

Grignani, Maria Antonietta: "Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale". Lecce (Manni) 1998.

Grignani, Maria Antonietta / Luperini, Romano (Hg.): "Montale e il canone poetico del Novecento". Roma, Bari (Laterza) 1998.

Hofmann, Gabriela: "Dreißig Jahre Montale. Ein Forschungsbericht zu seiner wissenschaftlichen Rezeption im deutschen Sprachraum 1964–1994". In: *Italienisch* 41. 1999. S.50–63.

Wetzel, Hermann H.: "Deutsche Übersetzungen moderner italienischer Lyrik II. Übersetzungsvergleich als Interpretationshilfe, am Beispiel von Eugenio Montales 'Altro effetto di luna', aus: 'Le occasioni'". In: *Italienisch* 41. 1999. S.36–48.

Neumeister, Sebastian: "Eugenio Montale: Piove". In: Manfred Lentzen (Hg.): *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts in Einzelinterpretationen*. Berlin (Schmidt) 2000. S.98–107.

Prammer, Theresia: "Gedichte zum Inwendiglernen. Eugenio Montales Quaderno di quattro anni". In: *Akzente. Zeitschrift für Literatur* 48. 2001. H.5. S.431–446.

Grignani, Maria Antonietta: "La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento". Novara (interlinea) 2002.

Ott, Christine: "Torso-Göttin Sprache. Eugenio Montales Poetik im Medium seiner Lyrik". Heidelberg (Winter) 2003.

Veronesi, Matteo: "Fra oscurità e autocoscienza. Nota su Montale critico-poeta". In: *Atelier. Trimestrale di poesia critica letteratura* IX. 36. 2004. S.40–49.

Greiner, Thorsten: "'L'Educazione intellettuale' – Montale, Valéry und andere". In: Michael Einfalt / Ursula Erzgräber / Ottmar Ette / Franziska Sick (Hg.): *Intellektuelle Redlichkeit / Intégrité intellectuelle. Festschrift für Joseph Jurt*. Heidelberg (Winter) 2005. S.317–328.

Greiner, Thorsten: "'L'ipotesi che tutto sia un bisticcio'. Zur Lyrik des späten Montale". In: Gerhard Penzkofer (Hg.): *Postmoderne Lyrik – Lyrik in der*

Postmoderne. Studien zu den romanischen Literaturen der Gegenwart.
Würzburg (Königshausen & Neumann) 2007. S.61–74.

Antici, Ilena: “Le revenant: studio su una duplice assenza”. In: Scriptaweb,
rivista online del Dipartimento di Italianistica, III, Gennaio 2008, Università degli
studi Roma Tre.

Fracassa, Ugo (Hg.): “Montale dopo Montale. Persistenze e discontinuità a 50
anni dalla Bufera”. Atti delle giornate di studio 3–4 dicembre 2007. Genova
(Provincia di Genova) 2008.

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: 01.08.2009

Quellenangabe: Eintrag "Eugenio Montale" aus Munzinger Online/KLFG –
Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur
URL: <https://online.munzinger.de/document/18000000622>
(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 10.10.2024)