

Wie hermetisch ist Umberto Saba?

Eine Interpretation von *L'insonnia in una notte d'estate**

Kurt Wais zum 80. Geburtstag

Im fortzeugend sich selbst gebärenden Handbuchwissen haftet Umberto Saba der Ruf an, ein etwas zurückgeblieben-altmodischer und provinzieller Dichter zu sein: «Un poeta semplice». Im Kontext der sogenannten hermetischen Poesie, deren hervorstechendstes Charakteristikum ja gerade im schwierigen Zugang liegt, bekommt die Qualifikation „einfach“ dann leicht den Nebengeschmack von einfältig und naiv¹.

Damit scheint Saba das Gegenteil von hermetisch zu sein. Ein Begriff, der im heutigen Sprachbewußtsein die Bedeutung „dicht verschlossen“, „verschlüsselt“, „schwer verständlich“ angenommen hat und der in den beiden letzten Bedeutungen zunächst in polemischer Absicht, dann aber wertneutral bis positiv als ‚Ermetismo‘ zum Etikett für die hervorragendsten Vertreter moderner italienischer Lyrik im Umfeld von Ungaretti, Montale und Quasimodo von ca. 1930 bis 1945 avancierte².

Obwohl Saba seine ersten Gedichte bereits 1903 veröffentlichte, wurde er erst Ende der Zwanziger, Anfang der Dreißiger Jahre durch Debenedetti, Solmi und eben Montale als ernstzunehmender Dichter entdeckt und nach der Veröffentlichung der Sammlung *Parole* (1934) in die Nähe des Ermetismo gerückt³.

Wie ist eine solche Neubewertung möglich? Die Unsicherheit und die Schwierigkeit der Einordnung zeigt sich bei aller Anerkennung auch in einer eigenartig doppelt negativ (...non sono...dei meno alti...) formulierten Äußerung Montales von 1926:

«La poesia di Saba (...) rientra tutta nell'ordine di risultati che vorremmo chiamare del classicismo ingenuo, e che non sono, oggi che ogni parola è dolorosamente pregnante di sottintesi e di storia, dei meno alti e difficili»⁴.

Offensichtlich war dem Dichter Montale früher als den gern sich an Äußerlichkeiten (wie: Mißachtung bzw. radikale Innovation traditioneller poetischer Formen, Elliptik, kühne Metaphorik etc.) festbeißenden Kritikern klar, daß die betonte Schwierigkeit des Zugangs nicht das Wesentliche moderner Lyrik ist, auch nicht das Wesentliche des sog. Ermetismo, sondern nur ein bestimmtes (notwendiges) Mittel, um zum eigentlichen Zweck zu gelangen: seither Verborgenes und Unbekanntes zur Sprache zu bringen. Damit sind wir auch beim ursprünglichen Sinn des Wortes hermetisch, der die besondere Art göttlicher Welterklärung des Hermes Trismegistos bezeichnet, wie sie von der Antike bis in die Renaissance in der hermetischen Literatur tradiert wurde. Entsprechend wird der Begriff hermetisch in den folgenden Ausführungen als generelles, sich in sehr verschiedenen Formen äußerndes Merkmal moderner Lyrik überhaupt (Ermetismo inbegriffen) angesehen und folglich geht es hier auch nicht darum, ob man Saba dem sog. Ermetismo zurechnen kann (zumal das interpretierte Gedicht schon um 1910 entstand).

Sabas Naivität – und damit komme ich zur These dieser Ausführungen – erfüllt die gleiche Funktion wie die Hermetik (im weiten Sinne von Schwierigkeit, Unverständlichkeit)

keit, Verschlüsselung), ja sie ist unter Umständen sogar noch „hermetischer“, weil sie den Anschein des leicht Verständlichen erweckt, ohne es in Wirklichkeit zu sein.

Pasolini, der mit seiner friaulischen Dialektlyrik (auch etwas scheinbar Naivem) einen vergleichbaren Versuch unternahm, erkennt den entscheidenden Punkt ziemlich klar:⁵

«Saba è il più difficile dei poeti contemporanei: anche se in un volume di divulgazione la voce «Saba» risulterebbe caratterizzata da una sorta di facilità di lettura, nei confronti della oscurità ermetica, che per un trentennio lo ha isolato, umiliandolo, ai suoi margini (...). In realtà questa sua facilità, urtante per chi avesse formato il proprio gusto durante il primo dopoguerra, era solo apparente: quando al più semplice esame linguistico non c’è parola in Saba – la più comune, il «cuore-amore» della rima famosa – che non risulti intimamente violentata, o almeno, nei momenti in cui meno chiara e necessaria fosse la violenza espressiva, malconcia e strappata al suo abituale significato, al suo abituale tono semantico.»

Die vorläufige, thesenhafte Antwort auf die Titelfrage, Wie hermetisch ist Umberto Saba?, lautet also: Saba gehört zwar nicht im engeren Sinn zum Ermetismo, das heißt er gehört nicht zu den Dichtern, die von der Kritik aufgrund äußerlicher Kennzeichen zu Recht oder zu Unrecht mit dem Etikett Ermetismo versehen wurden, doch seine Dichtung ist durchaus hermetisch, in dem Sinne, daß sie trotz „Naivität“ nicht leicht verständlich ist und es der intensiven Mitarbeit des Lesers bedarf, um ihre „verborgenen Wahrheiten“ ans Licht zu bringen.

Hermetismus als generelles Merkmal moderner Poesie

Der Begriff «ermetismo» wurde bekanntlich von Francesco Flora in seinem zuerst 1936 erschienenen Werk *Poesia e poetica dell’ermetismo*⁶, wenn nicht gerade als Schimpfwort, so doch als Tadel formuliert. Was hatte Flora vor allem Ungaretti und dessen französischen Vorläufern (besonders Mallarmé und Valéry) vorzuwerfen?

Der Hauptvorwurf drückt sich im Begriff selbst deutlich genug aus: ihre Gedichte seien unverständlich, *willkürlich aus einer Art Selbstzweck unverständlich*. Aufgrund des verderblichen Vorbilds der Franzosen «nascerà l’arbitrio della più solitaria espressione, priva di significato universale, oscura, e mistificatoria»⁷.

Flora postuliert eine „universale Bedeutung“ der Worte, die er dem „vereinzelten“, „willkürlichen“, „dunklen“ Ausdruck gegenüberstellt, – die er aber erst noch beweisen müßte. Wenn die Worte wirklich eine solche ein für alle Male geklärte Bedeutung hätten, wäre Dichtung völlig überflüssig, denn dann könnte sie immer nur Bekanntes neu variiert wiederholen. Flora sieht wie viele Kritiker der modernen Dichtung – und überhaupt der modernen Kunst – nur das Ungewohnte, Dunkle, Unverständliche, das sie als Negation des Vertrauten und daher als Zerstörung erleben⁸. Das Konstruktive des poetischen Prozesses kommt nicht in den Blick: die Möglichkeit, neue Wirklichkeiten zu gestalten, bisher Unbekanntes, Verdrängtes, Tabuisiertes, Unsägliches und Ungesagtes zum Ausdruck zu bringen.

Insofern läßt sich Hermetismus als Charakteristikum moderner Poesie überhaupt auffassen, wie denn auch in Floras Ahngalerie die wichtigsten Erneuerer der Lyrik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit Baudelaire angefangen, fast vollständig auf-

geführt sind. Die Unverständlichkeit hat nichts mit willkürlicher Verrätselung und noch weniger mit Okkultismus (die Gedichte sind meistens ausgesprochen rational konstruiert) zu tun, sondern sie bietet eine Möglichkeit, etwas grundsätzlich Neues ausdrücken zu können.

In diesem Zusammenhang ist das wichtigste Verfahren moderner Dichtung – wenn nicht der Dichtung überhaupt – im Bereich der Semantik das, was man Metaphorik, „kühne“ Metaphorik, und was Flora als Merkmal des Ermetismo abwertend «analogismo» nennt:

«L'analogismo, elementare rapporto di comparazione, attuato sopprimendo il sintattico *come*, la parola – brivido-sonoro, solitaria ed aleatoria, son modi ligi alla sensibilità dei lettori d'oggi, i quali tutti vagamente cercano nella poesia la brevità ermetica, perché l'ermetismo nobilita quella poca resistenza della mente, dando l'illusione di aver toccato, con così fulminea droga di parolette, le profondità più buie, tanto buie che si ha il diritto e l'altissima scusa di non intenderne nulla, nel punto stesso in cui ci aduliamo e mistifichiamo di capir tutto, di essere sensibilissimi, musicalissimi, rarefattissimi, e in quello specchio della nostra adulazione ci sentiamo beati⁹.»

Sieht man einmal von seinen moralischen Beurteilungen ab, so beschreibt Flora sehr tiefend und prägnant, worin das Verfahren besteht: von einem ausdrücklichen Vergleich und zwar einem möglichst ungewöhnlichen Vergleich, der in der üblichen Wirklichkeits-sicht völlig unvereinbare Dinge nebeneinander stellt, unterschlägt man das Vergleichspartikel „wie“ oder auch noch den sogenannten Bildempfänger und lässt nur noch den sogenannten Bildspender¹⁰ stehen.

	Bildempfänger	Bildspender
Vergleich:	la guerra è come una bufera	
Metapher (m. in praesentia):	la guerra è	una bufera
Absolute Metapher ¹¹ (m. in absentia):		che bufera!

Das Entscheidende beim metaphorischen Prozeß – der in allen drei genannten Beispielen grundsätzlich gleich ist, jedoch verschieden rasch und intensiv in Gang gesetzt wird, ist beim ausdrücklichen Vergleich langsamer, sozusagen logisch, analytisch unter Beibehaltung der üblichen Kategorien, bei der absoluten Metapher blitzartig la «poesia-baleno». Das Entscheidende also ist die Tatsache, daß nicht ein Begriff den anderen bloß dekorativ ersetzt und im übrigen unverändert bleibt¹², sondern daß beide Begriffe und das ganze ihnen üblicherweise zugeordnete Wirklichkeitsfeld (Bildbereich) miteinander verschmelzen und dadurch ihre Bedeutung verändern.

Um bei unserem obigen Beispiel zu bleiben (das sich an Montales Gedicht «La bufera»¹³ anlehnt, in dem als absoluter Metapher das Wort «guerra» gar nicht auftaucht): Vom Sturm geht nicht nur ein einziges Element, ein Tertium comparationis auf den Krieg über, das auch noch ausdrücklich genannt werden könnte, etwa „Der Krieg kommt plötzlich (zerstört etc.) wie ein Sturm...“, sondern Krieg und Sturm werden eins, der

Sturm wird mit Elementen des Kriegs „infiziert“, der Krieg mit Elementen des Sturms: der Krieg bekommt Züge eines Naturereignisses, der Sturm im Gegenzug menschliche Komponenten etc.

Die den metaphorischen Prozeß auslösenden Ähnlichkeiten lassen zudem auch noch die Unähnlichkeiten interagieren (läßt sich der Krieg als *Menschenwerk* denn wirklich mit einem *Naturereignis* vergleichen? Welche Weltauffassung steht dahinter? etc.), so daß sich für den Leser fast unendliche Möglichkeiten des Verschmelzens und Vergleichens eröffnen. Diese Prozesse werden allerdings von der Struktur des Gedichts gesteuert, die Unendlichkeit der Sinnstiftung wird eingeschränkt, in eine gewisse Richtung gelenkt, wenn auch meist nicht (und in moderner Dichtung immer weniger) *eindeutig*.

Hand in Hand mit diesen Verfahren im semantischen Bereich sind Veränderungen der modernen Poesie gegenüber der früheren in dem Bereich zu sehen, den man poetische Sekundärstrukturen nennt¹⁴. Ich nenne nur ein paar Elemente, die als typisch für die hermetische Poesie gelten: Durch die oben erwähnte elliptische Verkürzung des Vergleichs verkürzen sich die Texte überhaupt. Die Schrecken des Krieges etwa werden nicht mehr ausführlich und mit dekorativen Metaphern beschrieben, sondern, wie Mallarmé es sich wünscht, lediglich „suggeriert“. Dies kann u.a. zur Segmentierung des Verses führen, zu seiner Kürzung, zu den Pausen... Je mehr der übliche, verständliche rote Faden der Texte verlorengreht, desto größere Wichtigkeit erhalten als Orientierungs- und Deutungshilfe die Sekundärstrukturen: die Anordnung und Gliederung der Zeilen, jegliche Arten von Parallelismen bzw. deren Unterbrechung.

Sabas angeblich leichte Verständlichkeit

Sabas Dichtung fällt nun dadurch auf, daß seine Themen, seine Vergleiche und Metaphern auf den ersten Blick gar nicht ungewöhnlich, ja im Gegenteil geradezu banal und alltäglich erscheinen, und die „Alltäglichkeit“ der Themen mit der sogenannten «aulicità» seines Stiles kontrastiert.

Das berühmteste Beispiel dieser Art, ja das berühmteste Gedicht Sabas überhaupt, das in die meisten Anthologien moderner italienischer Lyrik aufgenommen ist, heißt «A mia moglie»:

«Tu sei come una giovane,
una bianca pollastrina.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo inclina
per bere, e in terra raspa;
(...)»
Tu sei come una gravida
giovanca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
(...)».¹⁵

Die Harmlosigkeit, Alltäglichkeit und Verständlichkeit dieser Vergleiche ist lediglich eine Art optische Täuschung: Daß diese Vergleiche kühn und tabuverletzend trotz oder

gerade wegen ihrer „Kindlichkeit“¹⁶ sind, erfuhr Saba gleich nach der Fertigstellung des Gedichtes, als er es seiner Frau vorlas, und diese zunächst ziemlich indigniert auf die Vergleiche mit einem jungen Huhn, mit einer trächtigen Färse, einer langgestreckten Hündin, einem furchtsamen Hasen etc. reagierte. Saba selbst berichtet darüber in seiner *Storia e cronistoria del Canzoniere* (S. 435): «Mi aspettavo un ringraziamento ed un elogio; con mia grande meraviglia, non ricevetti né una cosa né l'altra. Era invece rimasta male, molto male; mancò litigasse con me.»

Ich möchte im vorliegenden Zusammenhang vor allem auf eines hinweisen: Die Tatsache, daß Saba in ausdrücklichen Vergleichen spricht («Tu sei come...») macht die Apostrophierung deswegen nicht weniger kühn, als wenn er einen solchen Bezug auf seine Frau nur suggeriert hätte und etwa von den Tieren nur in absoluten Metaphern gesprochen hätte (mit gelegentlichen Anthropomorphisierungen). Das Verfahren ist das gleiche. Die Arbeit des Interpreten auch¹⁷. Der ausgeführte Vergleich *erscheint* lediglich auf Anhieb verständlich (Du, Lina, bist wie...), während man bei der elliptischen, hermetischen Redeweise schon gleich aufgrund der oberflächlichen Verstehensschwierigkeiten gezwungen wird, einen Sinn erst zu suchen.

Es ist, im Gegenteil, ganz im Sinne des Eingangszitats von Pasolini so, daß die Texte dadurch schwieriger werden, da man meist schon bei einer relativ oberflächlichen Lektüre meint, sie verstanden zu haben, und da die vorhandene wörtliche Bedeutung (etwa die Schilderung eines Huhns) den Blick auf die dahinterliegende, übertragene verstellt. (Man versucht erst gar nicht „dahinter“ zu kommen, weil „vorne“ schon etwas einigermaßen Befriedigendes und Verständliches steht!)

Scheinbar verständliche, „leichte“ Lyrik wie diejenige Sabas bedarf einer ähnlichen Analyse wie hermetische, da der bloße Vergleich noch gar nichts über die Bedeutung eben dieses Vergleiches sagt. (Was bedeutet es, daß Saba seine Frau mit einer jungen Kuh, einer Hündin, einer Biene etc. vergleicht? Man versteht zwar sofort was Saba sagt, aber durchaus nicht, warum er es in dieser und in keiner anderen Form sagt.)

L'insonnia in una notte d'estate

Das gewählte Gedicht «Insonnia in una notte d'estate» aus der Abteilung *Casa e campagna*, das übrigens unmittelbar auf «A mia moglie» folgt, ist insofern für unsere Untersuchung günstig, da Saba durch eine wesentlich veränderte spätere Fassung die Problematik des ausdrücklichen Vergleichs mit genanntem *Tertium comparationis* dadurch überprüfbar macht, daß er in der zweiten Fassung den zentralen Vergleichspunkt wegläßt und damit so etwas wie einen Hermetisierungsprozeß vorführt, dessen Auswirkungen untersucht werden sollen.

Saba hat seine Gedichttexte seit 1903 einzeln bzw. in kleinen Sammlungen veröffentlicht und sie ab 1919 zunächst in einem Manuskript und ab 1921 dann im Druck in immer wieder erweiterten und korrigierten Fassungen in seinem „work in progress“, dem *Canzoniere*, vereinigt. Die letzte, fünfte Ausgabe dieses *Canzoniere* erschien postum 1961 bei Einaudi in Turin.

Das Gedicht «L'insonnia in una notte d'estate» stammt aus den Jahren 1909/10 und ist zuerst in einem auf eigene Kosten gedruckten Band mit dem schlichten Titel *Poesie* 1911 erschienen. Wie der kritische Apparat zeigt, hat es bis zu seiner ersten Veröffentli-

chung innerhalb des *Canzoniere* von 1921 schon einige Bearbeitungen erlebt. Die radikalste Modifikation, d.h. vor allem eine Kürzung (vgl. die Synopse der beiden Texte) erfuhr «L'insonnia in una notte d'estate» anlässlich einer Überarbeitung für die zweite Auflage von 1945 (Rom, Einaudi).

L'insonnia in una notte d'estate*

Mi sono messo a giacere
sotto le stelle,
in una di quelle
notti che fanno dell'insonnia tetra
un religioso piacere.

Siede a me appresso un cane,
siede immobile, e guarda
sempre un punto, lontano.
Sembra quasi che pensi,
che sia degno d'un rito,
che nel suo corpo passino i silenzi
dell'infinito.

Il mio rancore si sperde
nel silenzio, il mio amore si sublima
nella preghiera.
Un lume rosso, un lume verde,
sono domanda e risposta;
vanno tra il porto e l'opposta
collina.

Tra quei colli in quel porto brilla un mare
che mi par nuovo.
Socchiudo gli occhi, e un sogno vi ritrovo
della mia infanzia.
Dalle mie navi marinai di varie
razze han sbarcato le mie ricche e care
merci, hanno accese grandi luminarie
che si specchiano in mare.

Di sotto un cielo così turchino,
in una notte così stellata,
Giacobbe sognò la scalata
d'angeli, di tra il cielo e il suo guanciale,
ch'era una pietra.
Nelle innumeri stelle quel fanciullo
contava la progenie che uscirebbe
dalla sua gioventù;

L'insonnia in una notte d'estate*

Mi sono messo giacere
sotto le stelle,
una di quelle
notti che fanno dell'insonnia tetra
un religioso piacere.
Il mio guanciale è una pietra.

Siede, a due passi, un cane.
Siede immobile e guarda
sempre un punto, lontano.
Sembra quasi che pensi,
che sia degno di un rito,
che nel suo corpo passino i silenzi
dell'infinito.

Di sotto un cielo così turchino,
in una notte così stellata,
Giacobbe sognò la scalata
d'angeli di tra il cielo e il suo guanciale,
ch'era una pietra.
In stelle innumerevoli il fanciullo
contava la progenie sua a venire;
in quel paese ove fuggiva l'ire

in quel paese ove sfuggiva il pugno
del più forte Esaù,
un impero incrollabile, nel fiore
della ricchezza, per i figli suoi;
e l'incubo del sogno era il Signore,
che lottava con lui.

* aus: U. Saba: *Il Canzoniere* 1921,
Edizione critica a cura di Giordano
Castellani Mondadori 1981

del più forte Esaù.
un impero incrollabile nel fiore
della ricchezza per i figli suoi;
e l'incubo del sogno era il Signore
che lottava con lui.

* aus: U. Saba, *Il Canzoniere*.
Torino, Einaudi, 1961

Die Kurzfassung

Das Gedicht umgreift in seiner langen frühen Fassung *drei* Zeitstufen:

1) Gegenwart des Ich – der Einfachheit halber Saba genannt – und eines Hundes unter sternklarem Himmel, in Betrachtung der nächtlichen Landschaft mit Meer und Hafen (von Triest) versunken (Strophen I – III, Anfang von IV).

2) Vergangenheit des Ich: Jugendtraum Sabas von Reichtum und Erfolg (Strophe IV).

3) Vergleich dieses Ichs mit der Situation des Patriarchen Jakob, ausgehend vom Sternenhimmel und dem Traum von der Himmelsleiter, der Jakob reiche Nachkommenschaft verheißt; zusätzliche Erwähnung der Flucht vor dem erbosten Esau, des zukünftigen Reichen und des sogenannten Kampfes mit dem Engel (Strophe V).

Wenn wir den Vergleich auf seine Tiefenstruktur reduzierten, dann würde er etwa lauten:

Ich Saba (Bildempfänger) bin (bin nicht) wie Jakob (Bildspender)

Das zentrale Tertium comparationis bildet, neben verschiedenen situativen Details, der Traum von einer glänzenden Zukunft. Der Platz am Ende des Mittelteils, am Übergang zum Teil 3 unterstreicht seine zentrale Stellung. Die Ähnlichkeit zwischen Saba und Jakob (sie haben beide einen Traum, in dem von zukünftigem Reichtum die Rede ist) wird im Gedicht selbst benannt und festgelegt, dem Leser wird gleich eine Begründung für den ja nicht gerade bescheidenen Vergleich angeboten, eine Deutung, die ihm relativ rasch die Überzeugung vermittelt, er habe das Wesentliche des Gedichtes verstanden: Saba bringt eine Jugenderinnerung in Verse, wobei der Vergleich mit Jakob durch die Situation einer unter freiem Himmel verbrachten Nacht, eine in Triest naheliegende Kaufmännische Laufbahn (Saba besuchte die Handelsschule und fuhr sogar kurze Zeit zur See) und zusätzlich noch durch seine jüdische Abkunft mütterlicherseits motiviert ist. Ein hübsches Genrebildchen. Weiter nichts?

Doch gibt es, selbst in dieser so „leicht“ leserlichen Fassung, (glücklicherweise) noch ein paar unklare Punkte. Unklar – und darin sind sie typisch für die Saba'sche Spielart von Hermetik – sind sie nicht etwa deswegen, weil man die drei Sätze, die die Hunde-Strophe bilden, nicht verstünde. Die Szene selbst bzw. der Bildausschnitt ist in sich völlig klar; hermetisch bleibt jedoch der Zusammenhang mit den übrigen Sätzen: Was ist mit dem Hund, der eine ganze Strophe für sich in Anspruch nimmt? Warum werden noch so viele andere Details aus Jakobs Leben erzählt, obwohl sie doch offensichtlich gar keine Entsprechung in Sabas Leben, wie es im Gedicht erscheint, finden?

Vorher war davon die Rede, daß beim metaphorischen Prozeß, wie er in moderner Dichtung in Gang gesetzt wird, die beiden verglichenen Begriffe (hier sind es Namen)

mit ihrem ganzen sie umgebenden Wirklichkeitsbereich bzw. ihrer ganzen Geschichte interagieren. Das heißt neben Fakten, die sich zum Vergleich in der Form von „ist gleich“ eignen (Sternenhimmel?, Traum), gibt es eine Vielzahl von Faktoren, die sich in der Form von „ist ungleich“ vergleichen lassen. Saba und Jakob sind zwar in einigen (wenigen) Punkten gleich oder zumindest ähnlich, in vielen anderen jedoch sind sie eben *nicht* gleich.

Dem Leser ist dabei umso mehr Eigenleistung, eigene poetische Produktivität aufgebürdet oder auch gegönnt, je weniger explizit der Vergleich ausfällt (je weniger die Ähnlichkeit/Unähnlichkeit ausdrücklich erwähnt wird) – diese Entwicklung bis zum Unverständlichen getrieben zu haben, war ja gerade der Vorwurf an den Hermetismus.

Die vorliegende Synopse der beiden Fassungen zeigt nun, daß Saba in der Fassung von 1945 den ganzen Mittelteil (und damit auch den zunächst zentral erscheinenden Traum) weggelassen hat und dadurch zu einer streng zweiteiligen Form gekommen ist (2 x 13 Verse), zu einer Art Diptychon, dessen zwei Tafeln („links“ Saba, „rechts“ Jakob) nun vom Leser mit der Hilfe der gegliederten Details selbst verglichen werden müssen. (Die in der Kurzfassung einzig verbliebenen Vergleiche beziehen sich nur auf Äußerlichkeiten: «così turchino», «così stellata»). Dabei wird sich zeigen, daß die Ausführlichkeit der früheren Langfassung im Gegensatz zur hermetischeren späteren Fassung das Verstehen eher behindert als erleichtert. Das Deutungsangebot des Jugendtraums bremst mit seiner Eindeutigkeit den metaphorischen Prozeß und gaukelt eine umfassende Ähnlichkeit vor, wo doch die wirklich zentralen Motive des Gedichts gerade von den *Unterschieden* zwischen Saba und Jakob künden.

Der biblische Kontext

Um zu verstehen, was im Text womit verglichen werden kann, müssen wir den intertextuellen Bezug zur Jakobsgeschichte und speziell ihre im Gedicht erwähnten Einzellemente erst einmal genauer anschauen. Zumal man davon ausgehen kann, daß viele heutige Leser die Bibel wohl nicht mehr so genau kennen wie Saba selbst bzw. der von ihm angenommene Leser.

Es handelt sich grob gesprochen um Teile der Kapitel 25 – 32 der *Genesis*: genauer angespielt wird indirekt («ira») auf den Verkauf des Erstgeburtsrechts von Esau an Jakob gegen ein Linsengericht (25, 27ff.), die Erschleichung von Isaaks Segen durch Jakob auf Anraten seiner Mutter Rebekka (27, 18ff.) und den daraus resultierenden Zorn Esaus; dann auf die Flucht Jakobs mit dem Traum von der Himmelsleiter und der Weissagung künftigen Landbesitzes und einer zahlreichen Nachkommenschaft. Jahre später, vor der Rückkunft in das Land seiner Väter und der Versöhnung mit Esau, findet der die ganze Nacht dauernde Ringkampf Jakobs mit dem sogenannten Engel (in Wirklichkeit Gott selber) statt, bei dem Jakob einen lähmenden Schlag auf die Hüfte erhält und nach dem Gott Jakobs Namen in Israel ändert und damit Jakob zum Stammvater des auserwählten Volkes Israel macht. (*Genesis* 32, 29: „Israel soll fürderhin dein Name sein; denn mit Gott und mit den Menschen hast du gestritten und dabei den Sieg erfochten.“)

Selbst für einen gläubigen Juden und erst recht für einen weniger gläubigen¹⁸, wie auch für unser heutiges moralisches Empfinden, weist die Jakobsgeschichte doch einige „Eigenheiten“ auf: Ein mehrfacher Betrüger, der den arglosen Bruder und den blinden

Vater hintergeht, wird dafür noch von Gott besonders ausgezeichnet und mit Reichtum überschüttet. Offensichtlich gehört die Welt, wie sie das Alte Testament zumindest in den Augen Sabas schildert, den listigen Kämpfernaturen, die ihr Auserwähltsein und ihr Glück einer übernatürlichen Macht abtrotzen. (Er zwingt zunächst den Vater, später selbst Gott, ihn zu segnen: „Und ich lasse dich nicht, es sei denn, du segnestest mich“.)

Der Vergleich Jakob – Saba

Selbst wenn wir es nicht aus der Biographie Sabas wüßten, so ließe sich doch am vorliegenden Gedicht ablesen, daß Saba selbst keine solche geschäftstüchtige Kämpfernatur war und daß er solche Allmachts-Wünsche, wie sie der Patriarch träumte, höchstens in der Kindheit hegte¹⁹.

Wie hat nun Saba den Vergleich konkret poetisch gestaltet? Die Szenen sind deutlich in Präsens und Vergangenheit getrennt, dazu in die Ich-Erzählung und in die Er-Erzählung. Eigentlich bietet lediglich die Ausgangssituation gewisse Ähnlichkeiten: beide „Helden“ überspannt im Gedicht ein klarer Sternenhimmel. (In der Bibel ist davon allerdings nicht die Rede; dort heißt es: „Deine Nachkommen werden so zahlreich sein wie der Staub der Erde.“). Damit sind die Gemeinsamkeiten zwischen dem Ich des Gedichts und Jakob (sieht man einmal von der gar nicht genannten jüdischen Herkunft Sabas ab) auch schon erschöpft, und der Reiz des Vergleichens liegt in der Unähnlichkeit der beiden.

Jakob schläft und träumt zunächst angenehm (von Reichtum und Nachkommenschaft) später unangenehm (der Alpträum²⁰, der Kampf mit dem Engel, wird hier gegenüber dem biblischen Text sozusagen in Zeitraffung an die Szene mit der Himmelsleiter angegeschlossen). Der Schlaf selber ist in der Jakobs-Strophe, als bloße Vorbedingung dafür, einen Traum haben zu können, im Vergleich zum Traum selbst so unwichtig, daß der Autor ihn gar nicht erwähnt.

Saba (das „Ich“ der ersten Strophe) dagegen liegt schlaflos bei vollem Bewußtsein, d.h. seine Haltung ist nicht diejenige einer lediglich passiv auf Empfang überirdischer Botschaften eingestellten Person, wie sie für die Träumenden der Bibel charakteristisch ist. (Dieser Umstand ist Saba so wichtig, daß er sogar den Titel des Gedichtes abgibt.) Er liefert sich nicht in Schlaf und Traum überirdischen Mächten aus wie Jakob. Selbst der später erwähnte Traum in der ersten Fassung, der ihn in Jakobs Nähe zu rücken scheint, ist schon ein bewußt wieder heraufbeschworener, ausdrücklich der Vergangenheit zugerechneter Traum.

Außerdem steht die Befriedigung, die „religiöse Lust“²¹, die Saba in der geschilderten Szene empfindet, in Kontrast zum «incubo del sogno» bei Jakob. Die Begegnung Jakobs mit dem Transzendenten wird in den Augen Sabas zweifach charakterisiert: Sie ist eher kampfbetont und furchteinflößend («incubo») als lustvoll («piacere»), und sie verheißt das ausdrücklich als *Traum* qualifizierte Glück erst für die Zukunft, statt es unmittelbar zu erfüllen, wie es im «piacere religioso» wirklich gegenwärtig geschieht.

Der Gesichtspunkt, daß der Blick zu den Sternen bei Saba keinen Seelenaufschwung, keine Bindung an transzendentale überirdische Kräfte mehr bedeutet, läßt sich gut an den folgenden Zeilen zeigen, die sich auf die unterschiedliche Rolle des Kopfkissens, die „Grundlage“ des Traumes beziehen:

Vers 6, der Abschlußsatz der ersten Strophe der verkürzten Fassung (die Zeile ist allerdings auch schon in früheren Gedichtfassungen vorhanden), «Il mio guanciale è una pietra» ist durch Punkt und neue Zeile syntaktisch und rhythmisch abgetrennt vom vorausgehenden Satz. Er ist in seiner Lakonizität einigermaßen überraschend, da man auf das Reizwort «piacere», das mit «giacere» gereimt hat, eigentlich etwas Weicheres, „Sinnlicheres“ erwarten dürfte. Ein Stein als Kopfkissen ist ganz offensichtlich nicht zur Förderung des Schlafes geeignet: doch Saba will ja – im Gegensatz zu Jakob – gar nicht schlafen, sondern er will die Schlaflosigkeit zum Beobachten der Landschaft, zum Wachträumen nutzen, sie in „Genuß“ wandeln.

In der Jakobsstrophe steht «guanciale» dagegen in einem ganz anderen syntaktischen, rhythmischen und auch in einem ganz anderen semantischen Zusammenhang. Der ganze Satz heißt dort:

«Giacobbe sognò la scalata
d'angeli di tra il cielo e il suo guanciale,
ch'era una pietra.»

«Guanciale» als Endpunkt des 2. Verses (im V. 6 steht «guanciale» nicht am Ende) ist gleichzeitig Endpunkt der ebenfalls am Zeilenende stehenden «scalata»; das Kissen erhält seine Bedeutung nur in Relation zum Himmel, und die nähere Bestimmung des Materials ist nur nachgeschoben. In der biblischen Geschichte ist dieser Stein nämlich ein Altarstein bzw. er wird von Jakob zum Altar geweiht (28, 18). Er ist Zeichen der Verbindung zu Gott (deswegen wird er in der Bibel auch *senkrecht aufgestellt*). In der Saba-Strophe liegt der Stein jedoch in seiner ganzen Erdenschwere (durch syntaktische und rhythmische Sekundärstrukturen unterstützt) auf dem Boden und verweist auf nichts Transzendentes. Im Gegenteil: «pietra» reimt sich auf «tetra».

Wie wird durch diesen Reim die Erdenschwere verstärkt? Laut R. Jakobson zieht eine lautliche Äquivalenz automatisch eine semantische Äquivalenz nach sich (deswegen „reimen“ sich ja Herz-Schmerz und cuore-amore so „gut!“)²². Dieses Phänomen hat in der modernen Poesie, besonders auch derjenigen, die man hermetisch nennt, eine ganz hervorragende Bedeutung. Durch die Abschaffung festgelegter, sozusagen automatisierter Reimschemata ist der Reim, wenn er überhaupt wieder verwendet wird, viel überraschender, er ist unerwartet, unverhofft und wirkt dadurch viel stärker. (Das gleiche gilt übrigens auch für andere syntaktische/rhythmische Parallelismen, nachdem die automatisierte Gleichförmigkeit von Metrum und fester Strophenform aufgegeben wurde. Daß natürlich auch innerhalb dieser festgelegten Formen Variationen, signifikante Durchbrüche möglich waren, soll in diesem Zusammenhang erst einmal unberücksichtigt bleiben.) Der Reim (ja sämtliche Parallelismen) werden sozusagen in ihre alten, fast sprachmagisch zu nennenden Rechte wiedereingesetzt.

Wenn also «pietra» sich in einem ansonsten sehr unregelmäßig gereimten Gedicht auf «tetra» reimt, dann färbt «tetra» (ein ziemlich gewähltes, poetisches Wort im Reim mit einem banalen) semantisch auf «pietra» ab. «Tetro» heißt soviel wie «scuro», «buio», aber auch «lugubre», «pauroso» und wird am geläufigsten für düstere Gemäuer, Gefängnisse und Höhlen verwendet. Er verweist also zusammen mit dem Stein selbst auf Chthonisches, auf die Erdverbundenheit, d.h. auf eine «religio» (vgl. das «piacere religioso»), eine

„Verbundenheit“ nicht mit dem Himmel wie Jakob mit Hilfe des Leitersymbols, sondern eine Verbundenheit mit der Erde, eine Vereinigung, lustvolle Verschmelzung mit chtonischen Mächten («piacere»).

Der Stein, der in der Saba-Strophe nicht wie der Altar Jakobs das Symbol einer Bindung an einen transzendenten Gott ist, stimmt als das betonte Schlußwort der ersten Strophe auf ein Thema ein, das nun in der zweiten Strophe ausgeführt wird.

Der Hund

Diese zweite Strophe scheint auf den ersten Blick überhaupt nicht zum Rest des Gedichtes zu passen. Und trotzdem ist es nicht diese Strophe, die Saba in der Fassung von 1945 unterdrückt, sondern es sind die im Gegenteil anscheinend sehr gut passenden Strophen II und IV der ersten Fassung. Sie hat also der kritischen Prüfung Sabas standgehalten, und durch die generelle Kürzung des Textes ist sie in ihrer Bedeutung noch betont worden. Der Hund sitzt da wie eine rätselhafte Sphinx, obwohl der Text nicht eigentlich dunkel noch unverständlich genannt werden kann. Auch die biblische Geschichte hilft nicht weiter, da in den genannten *Genesis*-Stellen nirgends von einem Hund die Rede ist. Zunächst könnte man mit Hinblick auf den Herdenbesitzer Jakob und verlockt durch Sabas „Einfachheit“ an einen Schäferhund denken. Doch dazu ist der Hund zu wenig gegenwärtig, erfüllt er zu wenig die Funktion der Wachsamkeit. (Ganz abgesehen davon, daß nirgends von Herden die Rede ist.) Er sitzt zwar nahe beim Sprecher – und doch ist er fern, sogar sehr fern. (Vgl. die semantische Änderung in der Fassung von 1945: «a me appresso» wird zu «a due passi», wobei die Distanz noch rhythmisch durch die Setzung zweier Kommata unterstrichen wird.) Außerdem färbt «lontano» semantisch auf das assonierende «cane» ab.

Ein weiteres Detail beweist, wie in einem modernen Gedichttext (ob er sich nun hermetisch nennt oder nicht) die kleinste „formale“ Kleinigkeit von Bedeutung sein kann: zwischen «punto» und «lontano» steht wider Erwarten ein Komma. Dieses Komma verhindert, daß «lontano» syntaktisch und rhythmisch als Adjektiv zu «punto» gezogen wird; es wird zum Adverb in Verbindung mit «guardar lontano», und „schauen“ erhält damit eine eher übertragene Bedeutung («capace di prevedere l’evolversi delle cose»). Der Hund schaut nach innen, es ist ein eher geistiger Blick. (Außerdem entsteht durch das Komma noch ein rhythmischer Parallelismus zwischen «un cane»: «lontano».)²³

Die obige Bemerkung, daß der Hund so geheimnisvoll dasitze wie eine Sphinx, muß korrigiert und präzisiert werden: der Vergleich hinkt zumindest insofern, als das Fabelwesen Sphinx aus einem Löwenleib mit Menschenkopf besteht. Daß Sabas Hund aber etwas Mythisches hat, wird durch seinen Blick und durch mehrere ausdrückliche Kennzeichnungen unterstrichen: «sembra quasi che pensi» – verweist auf seine geistigen Fähigkeiten; «che sia degno di un rito» – auf sein verehrungswürdiges, göttliches Wesen; «che nel suo corpo passino i silenzi dell’infinito» darauf, daß er keinen irdischen, keinen vergänglichen Körper besitzt, sondern einen, in dem sich die Unendlichkeit spiegelt. Dieser Hund ist zwar keine Sphinx, aber dennoch ein durch und durch rätselhaftes Tier.

In unserem Bewußtsein lebt der Hund in erster Linie als treuer Begleiter des lebenden Menschen, im kollektiven Unbewußten der abendländischen Kultur (und nicht nur dieser) ist der Hund der treue Begleiter ins Totenreich. Man denke nur an Zerberus als den

Wächter des Totenreichs oder gar an Anubis, den ägyptischen Totengott («degno di un rito») und Psychopompos, der den Toten in die Unterwelt («i silenzi dell'infinito»), das Reich der chtonischen Gottheiten führt und der in der ägyptischen Kunst als Mensch mit Hundekopf bzw. als seltsam in die Ferne blickender, sitzender Hund dargestellt wird.

Schauen wir uns nach diesem Ausflug in die Mythologie nochmals die Szene der beiden ersten Strophen an, um sie dann besser mit der Jakobsstrophe vergleichen zu können. Der Dichter liegt auf der Erde, mit der er durch den Stein verbunden ist, und schaut in den Himmel. Doch dieser Blick führt nicht zu einer transzendenten Vision, zu einer göttlichen Eingebung in jüdisch/christlicher Tradition²⁴. Als lebendes Symbol seiner Verbindung (*religio*) mit der Natur, den chtonischen Mächten des Mütterlichen, des Todes und des Unbewußten²⁵ sitzt der Hund neben ihm. (Die «L'insonnia in una notte d'estate» einrahmenden Gedichte aus *Casa e campagna* unterstützen diese Bedeutung der Tiere als Symbole der Natur, mit denen Saba sich bzw. seine Frau zu identifizieren liebt; vgl. das schon zitierte «A mia moglie», dann «La capra», «Il maiale»).

Dieser ganz dem *Augenblick* und dem Aufgehen in der Natur²⁶, der Verbindung mit der Erde hingebene „Lustgewinn“ steht in schroffem Gegensatz zu den Erfahrungen, die Jakob macht: seine Träume und Verheißen sind ganz auf die lediglich versprochene Zukunft ausgerichtet, vorwiegend auf Materielles («progenie», «impero», «ricchezze») und es ist ein Alptraum, der ihn zwar zum Auserwählten, aber auch zum Krüppel macht. Doch auch die anderen erwähnten Motive aus der Jakobsgeschichte sind bedeutsam: Jakob lebt auf der Flucht, in einer Welt des Betrugs, des Kampfes, der Gewalt («pugno») und des Hasses («ira»). Saba lebt dagegen im friedlichen, genüßlichen Einklang mit der Natur, fern der Menschen und ihrer Betriebsamkeit und nahe der ewigen Ruhe des Totenreichs.

In der ersten Gedichtfassung taucht dieser Aspekt der Zukunft, der Jakob kennzeichnet, auch auf der Saba-Seite noch auf. Die geschäftige Rastlosigkeit und das Streben nach Reichtum und Macht sind aber für Saba bezeichnenderweise bloß ein erinnerter Jugendtraum, den er inzwischen hinter sich gelassen hat²⁷. Jedoch schon dort, in dieser ersten Fassung, ist der Traum Sabas eingebettet in die enge Bindung an die Diesseitigkeit der Natur, die ihn von Jakob unterscheidet. Die Transzendenz der Sterne im Unendlichen wird vom Betrachter Saba heruntergeholt in die gezähmte Begrenztheit der heimatlichen Hafenbucht: der Himmel spiegelt sich im zur Erde gehörenden Meer, die Sterne werden gar zu Schiffsleuchten mit irdischer Kommunikationsfunktion «Un lume rosso, (...)» und Zeichen festlicher Beleuchtung «luminarie».

Saba entfernt in der späten Fassung die beiden Strophen, weil sie das Gesagte zum Teil lediglich verdoppeln («Il mio rancore (...) preghiera» ist schon enthalten im «religioso piacere») bzw. weil sie im erinnerten kindlichen Erfolgstraum eine Parallel zu Jakob betonen, die von den für das Gedicht viel wesentlicheren *Unterschieden* ablenkt.

Damit sind wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurückgekehrt: Die traditionellere Ausführlichkeit der Erstfassung erleichtert das Verständnis nicht. Im Gegenteil, sie verleitet den Leser zum einfachen Weg, meist zu einem platt biographistischen Holzweg bei der Interpretation: das Zentrum des Gedichts scheint in der Parallele zwischen Jakob und Saba in Bezug auf das Judentum und den Traum vom (geschäftlichen) Erfolg zu liegen. Ein weitergehender, die Unterschiede zwischen Jakob und Saba erkennender

Vergleich, der auch das Auftauchen des rätselhaften Hundes befriedigend erklärte, wird zwar nicht verhindert, aber auch nicht gefördert.

Dagegen bietet die gekürzte Endfassung allein schon durch ihre klare Zweiteilung einen Hinweis darauf, was miteinander verglichen bzw. als ungleich erkannt werden soll. Außerdem bietet der gegenüber der ersten Fassung höhere Grad an Harmonie, der die zusammengehörigen Strophen I und II kennzeichnet (es gibt bis auf «guarda» kein Zeilenende mehr, das sich nicht reimte oder zumindest assonierte), einen zusätzlichen Hinweis auf die positivere Bewertung dieser Seite des Diptychons durch den Dichter. Daß sich Saba dieser Art von Verbesserungen durchaus bewußt war, zeigt eine kurze Bemerkung zu diesem Gedicht in seiner *Storia e cronistoria del Canzoniere*:²⁸ «un vasto arpeggio, diviso in due tempi, che annuncia di lontano quella maniera più aerea e leggera che sarà propria all'ultima e penultima stagione di Saba».

Das Ergebnis der vergleichenden Analyse der Gedichtfassungen erscheint zunächst paradox: das Gedicht ist durch die Unterdrückung der zentral erscheinenden Analogie zwischen dem Ich und Jakob (dem Traum) einerseits hermetischer²⁹ geworden, andererseits aber führte die Verdunkelung trügerischer Klarheit dazu, daß der Leser, wie in moderner Lyrik üblich, in Ermangelung eines „naheliegenden“ Sinnes, fast gezwungen wird, aktiv an der Sinnstiftung mitzuwirken und dazu andere, wesentlichere Elemente heranzuziehen, als er es in der verständlicheren Langfassung tat.

Dieses Ergebnis überrascht allerdings nicht, wenn man davon ausgeht, daß die Hermetik moderner Lyrik nicht dazu da ist, den Leser mutwillig im Dunkeln tappen zu lassen oder die Texte gar nur für einen Kreis von Eingeweihten zu „reservieren“ (selbst wenn dieses Motiv gelegentlich auch eine Rolle spielt), sondern ihn die Überlegenheit neuer, komplexerer und komprimierter sprachlicher Ausdrucksmöglichkeiten dadurch miterleben zu lassen, daß die übliche, verständliche Sprache außer Kraft gesetzt wird. Dies kann auf verschiedenen Ebenen geschehen: die Hermetisierung kann dominant das Lexikon der verwendeten Wörter erfassen, die Syntax etc., aber auch lediglich die Kombination der verwendeten Motive, die in sich gar nichts Hermetisches zu haben brauchen.

Unter diesem Gesichtspunkt ist Saba, trotz seines teilweise altertümlichen Tones, ein moderner Dichter, der mit Recht neben Ungaretti und Montale gestellt wird.

Abstract: L'ermetismo nel senso di «difficoltà d'accesso» e di «incomprensibilità» è un elemento costitutivo di ogni poesia moderna. L'apparente ingenuità di Saba rende l'accesso alle sue poesie più difficile invece di facilitarlo, suggerendone una comprensione ovvia. È tuttavia necessaria una cooperazione approfondita del lettore per recuperare il senso di tale poetica.

Questa tesi sarà esemplificata mediante la comparazione di due stesure di «L'insonnia in una notte d'estate», delle quali la più ellittica (ermetizzata) conduce il lettore più direttamente nel centro del testo.

Anmerkungen

*Leicht veränderte und ergänzte Fassung eines am 3.2.1986 in Heidelberg gehaltenen Vortrags.

¹ Als Beispiel für dieses Handbuchwissen, das trotz einer inzwischen allgemeinen Anerkennung Sabas immer noch nicht auf die alten Stereotype verzichten kann, mag der – übrigens von Ungenau-

igkeiten wimmelnde – Artikel über den *Canzoniere* in *Kindlers Literatur Lexikon* Bd. I, Zürich 1965 dienen, dessen Schlußsatz lautet: „Im Grunde entzieht sich der *Canzoniere* jedem Vergleich: er ist die naiv-impulsive (!), von Realität strotzende (!) und daher ungeschlacht (!) wirkende lyrisch-biographische Evokation der Vaterstadt des Dichters und zugleich das Selbstporträt eines Menschen, der der Introversion durch den Kontakt mit der Umwelt zu entfliehen trachtet.“

² Vgl. dazu u.a. die in der Bibliographie genannten Titel von F. Flora, S. Ramat und S.F. Romano.

³ Vgl. P.V. Mengaldo in: *Poeti italiani del Novecento* a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori (Biblioteca Mondadori) 21983, S. 186. Zur Geschichte der Saba-Kritik vgl. außerdem: F. Müzzoli, *La critica e Saba*, Bologna, Cappelli, 1976.

⁴ E. Montale, «Umberto Saba», in: E.M., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori 1976, S. 199.

⁵ P.P. Pasolini, «Saba: per i suoi settant'anni», in: P.P.P., *Passione e ideologia*. Saggi, Milano, Garzanti 1977 (Opere di P.P.P.) S. 376.

⁶ Zitiert nach: Francesco Flora, *La poesia ermetica*, Bari, Laterza ³1947, S. 34–88.

⁷ Ebda. S. 77.

⁸ Ähnlich H. Friedrich in seiner *Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg ²1967, S. 178ff.

⁹ Flora, *La poesia ermetica*, S. 70.

¹⁰ Die Begriffe Bildspender, Bildempfänger, Bildfeld stammen von H. Weinrich. (Vgl. dazu Semantik der kühnen Metapher, in: *DVJS* 37, 1963, S. 325–344). Die Ausführungen zur Metaphorik allgemein stützen sich vor allem auf: P. Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris 1975.

¹¹ Zum Begriff der absoluten Metapher vgl. G. Neumann, „Die absolute Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel S. Mallarmés und P. Celans“, in: *Poetica* 3, 1970, S. 188–225.

¹² Damit bliebe ja die von Flora angenommene „universelle“ Bedeutung unangetastet, es würde nur ein Wort gegen ein anderes, eine Bedeutung gegen eine andere, ähnliche ausgetauscht. Zur Diskussion der Substitutions- versus Interaktions-Theorie vgl. das genannte Werk von P. Ricoeur.

¹³ E. Montale, *L'Opera in versi*, Ed. critica a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi 1980 (I Millenni), S. 189.

¹⁴ Zum Begriff Sekundärstrukturen vgl. M. Bierwisch, „Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden“, in: *Kursbuch* 5, 1966, S. 77–152.

¹⁵ U. Saba, *Il Canzoniere*, Torino, Einaudi ⁵1961, S. 64–66.

¹⁶ Saba selbst charakterisiert sie so in seiner *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), zitiert nach der Ausgabe U. Saba, *Prose a cura di Linuccia Saba*, Milano, Mondadori 1964 (I Classici contemporanei), S. 399–657. Hier S. 435: «Noi pensiamo invece che («A mia moglie») sia una poesia «infantile»; se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa.» Und S. 436: «La poesia fa pensare piuttosto – come abbiamo detto – ad un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo.»

¹⁷ Vgl. die ausführliche und tiefscrüfende Interpretation von Lorenzo Renzi, «A Reading of Saba's «A mia moglie»», in: *Modern Language Review* 68, 1973, S. 77–83.

¹⁸ Saba stammt von einer jüdischen Mutter und einem christlichen Vater ab, der allerdings offensichtlich so christlich nicht war, denn er verließ die ledige Mutter kurz vor der Geburt seines Sohnes. Saba lehnt daher den Vaternamen Poli ab und wählt einen hebräischen, Saba (= Großvater), der durch seine Lautgestalt auch noch gleichzeitig an den Namen seiner slowenischen Amme Sabatz erinnert.

Was seinen jüdischen Glauben angeht, so steht er ihm durchaus distanziert gegenüber; vgl. den Vers aus *Il Caffè dei negozianti*: «il vero Dio non è il Dio degli Ebrei».

¹⁹ Von dieser Jakobs Traum von Reichtum und Macht («mercato», «impero») diametral entgegengesetzten Haltung Sabas zeugt auch ein Abschnitt aus der programmatischen Äußerung von 1911 (also aus der näheren zeitlichen Nachbarschaft des analysierten Gedichts) *Quello che resta da fare ai poeti*, wo er die Dichter seines Geschmacks von denen der Art D'Annunzios abhebt: «Essi (die

Dichter, die sich als «uomini d'azione» gerieren) disprezzarono la loro alta femminilità per esaltare la virilità abietta dei conquistatori di mercati e di imperi. Cercarono i loro modelli e le loro similitudini fra gli eroi dell'armi, quando avrebbero dovuto cercarli fra quelli ben più nobili del pensiero e del sentimento.» (in: U. Saba, *Prose*, S. 758).

²⁰ Die Qualifizierung als «incubo» stammt nicht aus dem biblischen Bericht, sondern ist eine Bewertung Sabas; der Begriff wird sonst eher für einen Dämon, wenn nicht gar den Teufel selbst verwendet, keinesfalls aber für Gott.

²¹ «Piacere» ist nicht nur das geistige Vergnügen, sondern auch die sinnliche Befriedigung.

²² Zum „Äquivalenzprinzip“ vgl. R. Jakobson, „Linguistik und Poetik“, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, hg. von J. Ihwe, Bd. II, Frankfurt 1971, S. 142–178.

²³ B. Croce scheint für solche Feinheiten blind gewesen zu sein. Saba zitiert ihn in seiner *Storia e cronistoria del Canzoniere* (S. 437): «Le sue poesie hanno qua e là dei movimenti vivaci, ma mancano ancora di qualunque elaborazione formale.»

²⁴ Begriffe wie «religioso», «preghiera» etc. stammen zwar aus dem jüdisch-christlichen Kontext, werden jedoch hier bei Saba innerweltlich verwendet; auf jeden Fall sind sie kein Hinweis auf eine transzendente Bindung des Dichters an einen außerweltlichen Gott. In der *Storia e cronistoria* nennt er etwa auch sein Gedicht *A mia moglie* «una poesia «religiosa»; fu scritta come altri reciterebbe una preghiera» (S. 434/5).

²⁵ Saba unterzog sich Ende der Zwanzigerjahre einer psychoanalytischen Behandlung bei dem berühmten (berühmt wegen seiner Patienten, u. a. I. Svevo, und eines theoretischen Werks, das viel zum Bekanntwerden der Psychoanalyse in Italien beitrug) Triester Freud-Schüler Dr. Weiss. Saba selbst beschäftigte sich eingehend mit der analytischen Deutung seines Lebens und Werks (vgl. auch *Il piccolo Berto*). Um 1910, als das vorliegende Gedicht entstand, hatte er sich zwar noch nicht eingehend mit der Psychoanalyse beschäftigt, doch nennt ihn Contini zu Recht «psicanalitico prima della psicanalisi».

²⁶ L. Renzi spricht in diesem Zusammenhang in seinem Aufsatz von „kontrollierter Regression“ (S. 81), einer Ablehnung des Übermenschentums und einer “affirmation of primitive humanity at one with nature before sin“.

²⁷ Die gleiche Konstellation erscheint auch im schon genannten *Caffè dei negozianti* (*Canzoniere* CXXIII).

²⁸ *Storia e cronistoria*, S. 438.

²⁹ Ob dies unter dem Einfluß des Ermetismo geschah, könnte höchstens als Ergebnis einer systematischen Untersuchung der Änderungen Sabas, vor allem für die Ausgabe von 1945, erklärt werden.

Bibliographie

- Umberto Saba: *Il Canzoniere 1921* a cura di G. Castellani. Milano: Fondazione Mondadori 1981.
Umberto Saba: *Il Canzoniere* (1900–1945). Roma: Einaudi 1945.
Umberto Saba: *Il Canzoniere*. Torino: Einaudi 1961.
Umberto Saba: *Prose* a cura di L. Saba. Milano: Mondadori 1964. (I Classici contemporanei. Opere di Umberto Saba, vol. I)
Debenedetti, G.: «Poesia di Saba» (1923), G. Debenedetti: *Saggi Critici*, serie I, Milano: Il Saggiatore 1969, 109–147.
Contini, G.: «Tre composizioni» o la metrica di Saba» (1934), G. Contini: *Esercizi di lettura*. Torino: Einaudi 1974, 25–33.
Flora, F.: *La poesia ermetica*. Bari: Laterza ³1947.
Friedrich, H.: *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg ²1967.
Lavagetto, M.: *La gallina di Saba*. Torino: Einaudi 1974.
Lavagetto, M. (Hrsg.): *Per conoscere Saba*. Milano: Mondadori 1981.

- Mengaldo, P.V. (Hrsg.): *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori 1983, 183–197.
- Montale, E./: «Umberto Saba (1926)», E. Montale: *Sulla poesia* a cura di G. Zampa. Milano: Mondadori 1976, 194–207.
- Muzzioli, F.: *La critica e Saba*. Bologna: Cappelli 1976.
- Pasolini, P.P.: «Saba per i suoi settant'anni», P.P. Pasolini: *Passione e ideologia*. Milano: Garzanti 1977, 376–381.
- Portinari, F.: *Umberto Saba*. Milano: Mursia 1963.
- Renzi, L.: "A Reading of Saba's 'A mia moglie'", *The Modern Language Review* 68, 1973, 77–83.
- Romano, S.F.: *Poetica dell'ermetismo*. Firenze: Sansoni 1942.