

Räume des Träumens - Räume des Erinnerens - Räume der Anschauung Dino Campanas metaphorische Reisen

von Michèle Mattusch
Humboldt-Universität Berlin

Besonders in Italien, so scheint es, nährt sich die beginnende Moderne aus den Wurzeln der Überlieferung. Ob nun Gabriele D'Annunzio am Ende seines Lebens im *Vittoriale* Kunst- und Gebrauchsgegenstände in einem großen Museum arrangiert, um die unvergängliche Macht der Kunst noch einmal in seiner Person zu beschwören oder Eugenio Montale in seinen *Motetten* dem idealen, weiblichen Prinzip huldigt, immer wieder tut sich ein intertextuelles Spektrum auf, das die beginnende Lyrik der Moderne an ihre Vorgänger knüpft, die oft bis zum *dolce stil novo* zurückreichen. Im Einholen der ästhetischen Hochkultur und im Neusichten des Vergangenen lassen sich Fin de siècle und beginnende Moderne mit ihren präaffektiven Tendenzen ohnehin an die Mythen und Vorstellungsweisen des ausgehenden Mittelalters und der frühen Renaissance knüpfen. Die eigentliche Brückenfunktion hat hierbei jedoch in der italienischen Lyrik Dino Campana inne. Sein relativ schmales Werk steht zwischen dem archivierenden Ästhetizisten D'Annunzio und dem chiffrierenden Hermetiker Montale. Nur ist Campana weder ein einfacher Archivar, wie man es bei einer Durchsicht der italienischen Kritik oft vermeinen könnte, noch einfach ein Kind der Heterogenität jeglichen Übergangs. Sein synthetisierendes und überschreitendes Anliegen äußert sich im Entwurf einer Lyrik, die die Brückenfunktion selbst zum Ziel erklärt: „Il valore dell'arte non sta nel motivo ma nel collegamento e quindi nel punto di fusione si ha la grande arte: e la grande arte come la grande vita non è che un simbolo un ponte di passaggio“.¹

Campanas Werk wurde von seinen Zeitgenossen kaum zur Kenntnis genommen. G. Papini und A. Soffici, denen der Dichter die Erstfassung seiner *Canti Orfici* übergab, ignorierten sie. Das ursprüngliche Manuskript mit dem Titel *Il più lungo giorno* ging verloren und gelangte erst 1971 wieder an die Öffentlichkeit. Nach der Wiederentdeckung des Manuskripts erlebte der Dichter in den 70er und 80er Jahren eine Neusichtung. Anknüpfend an die Arbeiten des Psychiaters Carlo Pariani², der Campana am Ende seines Lebens in der Nervenklinik von Castel Pulci befragte, stehen hierbei oft autobiographischen Abhandlungen über sein Leben neben eher legitimierenden Beweisen seiner Belesenheit. So entstand das Bild einer existentiellen Poesie, die das Lebenswerk des Dichters eng an seine Schizophrenie bindet. Mit Sebastiano Vasallis Romanbiographie *La notte della cometa* (Turin 1984) wird dieser Dichtermuthos populär. Vasalli erzählt von einem Leben als Flucht, einer Wurzel- und Rastlosigkeit ohnegleichen. Dino Campana flieht vor den Eltern, die schon frühzeitig die erbliche Belastung des Wahnsinns bei ihm befürchten, vor den Dorfbewohnern seines Heimatfleckens Marradi in der toskanischen Romagna, vor den Frauen, die ihn zu verfolgen scheinen, vor der Polizei und den Psychiatern. Der einst von Montale geprägte Ausdruck einer 'poesia in fuga' wird wörtlich genommen zu einem festen Topos in der Campana-Rezeption. Selbst Antonio Tabucchi, der die Erzählung *Vagabondaggio* aus Versatzstücken des Prosafragments *L'incontro di Regolo* der *Canti Orfici* zusammensetzt, nimmt gerade dieses Motiv wieder auf.³ Unruhe der Reise und der Bewegung erscheinen Tabucchi als verlockender Ruf der Ferne, der Sirene der Poesie: „Dino sentì una musica d'oboe e lo disse a Regolo. La musica era

¹Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: Taccuini. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S. 237.

²Vgl. Carlo Pariani: *Vite non romanzate, di Dino Campana e di Evaristo Boncinelli scultore*, Florenz 1938.

³Vgl. hierzu Antonio Tabucchi: *Vagabondaggio*, in: *Il gioco del rovescio*, Milano 1981.

quella strada che lo chiamava da lontano... La strada, e la sua voce di sirena.“⁴ Theaterstücke, aber vor allem der Film *Inganni* von Luigi Faccini schaffen in den achtziger Jahren das Bild des Verfolgten, des Schizophrenen, der an seiner Umwelt leidet und dessen Flucht vor sich und seiner Krankheit eine Selbstsuche vermittels der Poesie ausdrückt.

Das Leben Dino Campanas läßt sich wohl tatsächlich als eine Flucht beschreiben, die erst im Jahre 1917 in der Irrenanstalt von Castel Pulci endet. Seine *poesia in fuga* ähnelt zumindest unter diesem Aspekt der ständigen Flucht Rimbauds. Dichten ist ein Verdichten der inneren und äußeren Rastlosigkeit. Nur die Poesie verleiht diesem Leben Sinnhaftigkeit. Selbstbestimmung erfährt sich allein aus dem zu schaffenden Werk. Somit ist es nicht verwunderlich, daß sich die Motive des Reisens und der Bewegung in ein Werk einzuschreiben vermögen, dem ein Selbstentwurf über das Dichten eigen ist.

Lassen wir ein paar biographische Daten, insofern sie abgesichert sind, für sich sprechen. Nachdem Campana 1904 die Militärakademie verlassen mußte und sich zunächst in Florenz, dann in Bologna seinem Chemiestudium widmete, beginnt nach einer verunglückten Physikprüfung im Jahre 1906 sein wurzelloses Vagabundenleben. Er flieht über Mailand nach Genua, wo er festgesetzt und nach Hause zurückgeschickt wird. Aber schon im selben Jahr folgt ein zweiter Ausbruchversuch, diesmal geht die Reise über Mailand, die Schweiz nach Frankreich. Aufgegriffen und ins Irrenhaus von Imola eingewiesen, kehrt er schließlich wiederum ins Heimatdorf Marradi zurück. Dort aber hält es ihn nicht lange, über Genua schifft er sich wahrscheinlich nach Argentinien ein. Es folgt die Rückkehr aus Argentinien über Antwerpen, die ihn wiederum im Gefängnis landen läßt. Auch die Zeit, in der wahrscheinlich die *Canti Orfici* entstanden sind, ist von Reisen geprägt. Zwischen 1910 und 1913 unternimmt er seine Pilgerreise zu Fuß in den Assisi-Ort La Verna, von der der zweite Teil seiner *Canti* zeugt. Selbst seine Rückkehr an die Universität von Bologna unterbricht dieses Wanderleben nicht, 1913 ist er auf Sardinien, 1914 betritt er die Kulturszene von Florenz und schon im Herbst desselben Jahres finden wir ihn in Turin. Im Frühling 1915 geht er über Domodossola nach Genf, von wo aus er wieder einmal die Heimreise antreten muß. Erst nach seiner Bekanntschaft und dem Bruch mit der Dichterin Sibylla Aleramo wird er schließlich 1917 in die Irrenanstalt von Florenz eingewiesen. Hier endet sein Weg.

Die Reisen Dino Campanas spiegeln sich zunächst im topographischen Raum seiner *Canti Orfici*. Geographische Breite und Vielfalt werden in den Prosafragmenten durch immerwährende Ortswechsel erzeugt, die jedoch stets zum Ausgangspunkt Marradi zurückführen. Aufbruch und Rückkehr, immer wieder erneuerte Anläufe vom Heimatort aus, kennzeichnen die Bewegungslinien des Werkes. So wird der existentielle Aspekt der Lyrik Campanas in einen Schreibrhythmus versetzt. Campanas Lyrik ist die einer fluiden Bewegung, einer sich kontinuierlich wiederholenden und transformierenden Lexik und Motivschau. Die verschiedenen Reisestationen nehmen dabei den wichtigsten Platz ein. So beginnen die *Canti* mit *La Notte* in der alten Stadt Bologna. Die Suche nach der Chimäre, Frau und Poesie in den *Notturmi*, führt dagegen bezeichnenderweise über Florenz. Und die eigentliche Pilgerschaft von *La Verna (Diario)* geht durch die Toskana und die Romagna. Sie beinhaltet den Aufstieg zum Reich des Geistes (*La Falterona*) und den Abstieg zu den tellurischen Urgründen und verweist damit auf den Orpheus-Mythos, von dem Campana in der letzten Bearbeitungsphase den Titel seiner *Canti Orfici* herleitet. Aber schon in *Ritorno* ist der Dichter wieder nach Hause zurückgekehrt. Der folgende Teil, die *Immagini del viaggio e della montagna*, führt in konzentriert-gespiegelter Form erneut über Florenz und endet mit langen Prosapoemen über Faenza und Florenz schließlich in Montevideo. Florenz, Faenza und Bologna sind die immer wiederkehrenden Orte der Reisen Campanas. Ihnen sind mehrfach Prosapoeme und lyrische Fragmente gewidmet. Erst im zweiten Teil der *Canti* wird Europa tatsächlich verlassen. *La Pampa* stellt sicherlich den Höhepunkt der Reise dar. Aber auch von dort aus kehrt Campana

⁴Antonio Tabucchi: *Vagabondaggio*, S. 153.

in der *Passeggiata in tram in America e ritorno* unwiderruflich über Bologna in den Mittelmeerraum zurück. Die *Canti Orfici* enden in der barocken Nietzsche-Stadt Genua.

Dino Campanas Reisen sind allerdings weder einfache Ortsbewegungen noch Kultur- und Bildungsreisen. Jeder Ort steht bei ihm für eine bestimmte kulturelle Atmosphäre, die es poetisch einzuholen gilt. Die *Taccuini* belegen die unmittelbare Verbindung des impressionistischen Eindrucks mit der künstlerischen Reflexion: „Entrando in Faenza non vidi nessun (canto di) passo danza. Ma pure la danza l’anima della danza l’anima pareva vegliare dalla Una grossa torre barocca: (la) dietro la ringhiera (nella) una lampada accesa. (Perchè scrivo queste impressioni non so).“⁵ Faenza verkörpert damit die ‘byzantinische’ Substanz einer Kultur, die an die Festigkeit, die Dauer und den Schutz des Turmmotivs geknüpft ist. Gleichzeitig jedoch ist sie die Stadt des Tanzes, denn hier im Museum trifft Campana auf das Bild des tanzenden Satyrs von Ribera. Florenz und die Toskana dagegen erinnern an die Lyrik des *dolce stil novo*, das ausgehende Mittelalter, die spiritualisierende, sich auflösende Flüchtigkeit des Weiblichen bei Dante und die atmosphärische Irrealisierung der Bilder Leonardos: „Se Firenze è l’immagine della musica, Faenza è l’immagine della danza latina.“⁶ Bologna wiederum ist die Stadt der Türme, des Hafens und der Bildung. Und Genua schließlich verkörpert den barocken Glanz der untergehenden Mittelmeerkultur im Bild des Hafens als Ort des Aufbruchs und der Ankunft. Die Reise im Raum wird somit eine Reise durch vergangene kulturelle Epochen der Latinität, aus denen der Dichter seine Identität schöpft, indem er ihnen seine persönliche Sicht aufdrückt. Zwischen Aufbruch, Untergang und Rückkehr versammelt sich die gesamte nietzscheanische Geistesgeschichte, die auf eine Wiedergeburt hofft und im Namen des interpretierten Weltaugenblicks spricht, um von der Selbstsuche zur Selbsterlösung überzugehen. Wie bei Nietzsche wird sie auch zum Entwurf einer möglichen Zukunft. Amerika, vor allem Argentinien, das verheißene Emigrantenland der Italiener zu Beginn des 20. Jahrhunderts, steht als Symbol für eine neue Welt.

Für die Bedeutung Nietzsches bei Campana sprechen hier nicht nur einzelne Motive, wie sie Neuro Bonifazi aufzeigt.⁷ Weit über den eigenen Lebensentwurf hinaus entwickelt Dino Campana noch einmal das Bedürfnis einer menschheitlichen Vision. In der Traumbewegung von *La Notte* bündelt sich diese im Faustmotiv, in *La Pampa* wird sie zum ausholenden pathetischen Entwurf. Der harmonische Welt- und Selbstentwurf speist sich aus der dionysischen Energetik eines Blicks in die Gründe des Seins. In der Pampa, so scheint es, fand Campana, was er suchte, das gelobte Land und das neue nietzscheanische Menschentum: „E allora fu che nel mio intorpidimento finale io sentii con delizia l’uomo nuovo nascere: l’uomo riconciliato colla natura ineffabilmente dolce e terribile.“⁸ Das Paradigma des Aufbruchs und der Suche nach einem neuen, sich selbst überwindenden Menschentum und die Rückkehr zur Ganzheitserfahrung des Mythischen im dionysischen Akt der Ekstase dienen genau wie bei Nietzsche nicht dazu, die Kultur einzureißen, sondern sollen deren sinnliche Vertiefung ermöglichen.⁹ Denn auch für Campana gibt es keine einfache Rückkehr in die Nacht und in das Chaos der ursprünglichen Einheit. Es gibt nur ein Vorwärts der Kulturerziehung, die das energetische Potential des Dionysischen einbinden möchte. So führt Campanas Reise zwar über Ausbruch und Flucht bis in die Tiefen des Tellurischen, kehrt aber letztlich immer wieder in die Gegenwart zurück: „Io dovevo restare fedele al mio destino“, legitimiert er in dem Brief-

⁵ Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S. 306.

⁶ Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S. 307 f.

⁷ Vgl. hierzu Neuro Bonafazi: *Campana e Nietzsche*, in: *Dino Campana*, Roma²1978.

⁸ Dino Campana: *La Pampa*, in: *Canti Orfici*, München, Wien, S.144.

⁹ Vgl. Peter Sloterdijk: *Philologie der Existenz, Dramaturgie der Kräfte*, in: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Frankfurt am Main 1986 (Nachwort).

gedicht *Dualismo* seine Sehnsucht nach dem alten Europa.¹⁰ Die Bewegung der *Canti Orfici* entfaltet sich deshalb in der Doppelenergetik von Rückstau und Rausch, von Damm und Flut, um am Ende in einer Kunst-Ekstase zu verweilen. Die Flucht wird zur Suche nach kultureller Verankerung und Brückenbau. Es gilt, die dionysische Kraft aufzuheben, im Kompromiß nach oben zu zwingen, damit sie sich in der Kunstenergie des Sprachlichen zu entfalten vermag: „Nel fuggire la stretta oppressione dei contrari si crea l’arte.“¹¹

Dino Campanas Suche als Selbstentwurf und Vision, das ständige Hin und Her, das seine Flucht wie einen immer erneuerten Ausbruch vom ewig gleichen Fixpunkt aus darstellt, ist in seiner Vorwärts- und Rückwärtsbewegung einem ausgreifenden spiralförmigen Vertiefen von Rückzug und Entwurf vergleichbar. Hier gibt es kein endgültiges Ziel, sondern vor allem die Kontinuität des Sich-Bewegens, des Sich-Setzens, Sich-Zurücknehmens und erneuten Ausgreifens. Reise und Bewegung im Raum erscheinen damit als ein Zwang zur Bewegung, der die Polaritäten in einer kämpfenden Gleichzeitigkeit aufzufangen hofft, einer eingefrorenen oder angehaltenen Bewegung.¹² Diese trägt auch den moralischen Impetus des Dichters und hofft auf eine orphische Reinigung: „Avevo accettato di partire. Andiamo! Senza entusiasmo e senza esitazione. Andiamo. L’uomo e il viaggio, il resto o l’incidente. Ci sentiamo puri.“¹³

So sind die *Canti Orfici*, obwohl nie durchgehend als Canzoniere geplant, keinesfalls zufällig konstruiert. Im Rhythmus des Hin und Zurück, in der konzentrierenden Wiederaufnahme der Themen und Motive der Prosafragmente in der lyrischen Verdichtung und Verknappung und in der Abfolge von Kontemplation und Evokation läßt sich der poetische Prozeß noch einmal als der Versuch einer symbolistisch-ästhetischen Welterlösung verfolgen. Der existentielle Rhythmus, der in einen Schreibrhythmus versetzt wird, veranschaulicht sich als ein Zwang zur Kunst.

Campanas Lyrik steht damit am Übergang zwischen dem evozierenden Gesang und dem sprachschöpferischen Akt, zwischen *poésie pur* und existentieller Erfahrung, Imaginationspoetik und Impressionsverarbeitung. Die *Canti Orfici* reflektieren diesen Werdegang auf ihre Weise. Sie setzen mit dem lyrischen Duktus des Symbolisten ein, mit der Geste der Weltentsagung jenseits der Lebenswirklichkeit, dem kontemplativen Sehen und dem evokativen Singen, das zur Entdeckung des Ursprünglichen, hinter dem Schein der Welt Befindlichen aufruft. Am Ende und außerhalb ihres Rahmens aber steht die sublimierte sinnliche Wahrnehmung, gebunden in einer geometrischen Essentialisierung durch das Arabeske. So vollzieht sich innerhalb eines Werkes - wenn auch nicht chronologisch, weil die Datierung der einzelnen Gedichte, wie man weiß, äußerst unsicher ist - der Schritt vom Symbolismus zum orphischen Kubismus wie ihn Apollinaire für Frankreich verkörpert.

Nur ist das Bedingungsgefüge in Italien ein völlig anderes. Hier steht nämlich dem über die Spätromantik überkommenen Orpheus-Mythos der Symbolisten und Crepuscolari das radikale futuristische Konzept Marinettis entgegen, das der Nation auch ideologisch einen Weg aus der Verspätung zu weisen bereit ist. Positives Denken steht an, Ästhetik soll um des Lebens willen geschaffen werden. Der neue Dichter hat das Leben zu besingen, vor allem die neue Lebenswelt mit ihren neuen Themen der Großstadt, der Kommunikation, der Kollektivität und Simultaneität des Maschinenzeitalters. Der verblassende Gesang des Orpheus wird vom wiederbelebten Mythos des Ikarus in der Fliegerpoesie abgelöst, vom Prometheus des Marschlieds der Weltveränderung. Dino Campana muß seinen Weg deshalb schließlich in der Auseinandersetzung mit den Futuristen gehen: „Futuristi se aveste il senso del grottesco se

¹⁰ Dino Campana: *Dualismo*, in: *Canti Orfici*, München, Wien, S. 114.

¹¹ Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S. 315.

¹² Vgl. hierzu auch Friedrich Wolfzettel: „Il canto fu breve“. *Dino Campana im europäischen Kontext*, Italienisch 27/1992, S. 18-37.

¹³ Dino Campana: *L’incontro di Regolo*, in: *Canti Orfici*, München, Wien 1995, S. 164.

sentiste l'enorme parodia dei fischì della macchina del riso umano.“¹⁴ Ausschlaggebend für ihn ist dabei nicht die neue Gegenstandsbezogenheit der Lyrik. Diese ist nur zaghaft zu finden. Seine schnellsten Transportmittel sind Zug und Straßenbahn, mit letzterer überquert er einfach den Ozean. Also zählt auch nicht allein der Sinnenrausch der Schnelligkeit und der zu überwindenden Landflächen, die sich nur noch panoramaartig erschließen und zum Verlust von Unmittelbarkeit führen. Seine Dichtung strebt die Totalität einer Bindung durch Entbindung an, die in der fluiden, transformierenden, heterogenen Schreibweise selbst angelegt ist. Das Prinzip der Simultaneität, das bei Apollinaire wie im Leben die Töne, Farben, Schreie und Geräusche zu binden versucht und das zeitliche Nacheinander im Panorama des Miteinanders auflöst, ist bei Dino Campana in einer spezifischen Freiheit der raum-zeitlichen Inszenierung angelegt. Schon das Reise- und Bewegungsmotiv gestattet eine Rückeroberung von Zeiten durch Räume in einem enormen kulturhistorischen Ausgriff, der von der orphischen Initiation über die danteske Gottesschau bis zum nietzscheanischen Welt- und Selbstentwurf reicht. Übersetzt man solche Metaphern wie die von Wolfzettel betonte 'angehaltene Bewegung' für die Schreibweise Campanas aber zurück in die Schreibweise, muß man auf das energetische Potential der Metaphern selbst stoßen. So versprachlicht sich das Reisemotiv nicht nur durch syntaktische und rhythmische Elemente, durch Iteration, Kumulation und Parallelismen, sondern vor allem auch im Wechsel metonymischer und metaphorischer Konstellationen. Es sind die metaphorischen Konstellationen, die die zerfallende Vieldeutigkeit des Textes relational binden und Handlung schließlich in eine bewegliche Topographie überführen. Hierbei spielt der Bildkonstruktionsprozeß eine entscheidende Rolle, denn die Bildprojektion wird zur Strategie der Vertextung. Das Raumerlebnis und die Traumvision erscheinen bei Dino Campana so, als ob sie sprachlich auf Bildflächen projiziert werden: „...ad ogni poesia fare il quadro“¹⁵, heißt es im *Taccuinetto*, aber gleichzeitig auch: „Il più bel quadro è senza cornice...“¹⁶.

Sehen wir uns den Zusammenhang von Bewegung und der Konstitution von Räumlichkeit in ihrer bildhaften Fixierung in einigen Prosafragmenten der *Canti Orfici* genauer an. Beachten wir das Verhältnis von Zeit und Raum, Musik und Bild, Innen- und Außenraum, das von den metaphorischen Prozessen getragen wird. Beginnen wir mit dem Einstieg in die *Canti Orfici*, mit einem Raum-Zeit-Erlebnis, das zunächst für die Freiheit der träumerischen Assoziation in *La Notte* steht, einem der frühen Prosapoeme in der Tradition des ausgehenden Symbolismus. *La Notte* beginnt mit einer Traumerinnerung assoziativer Natur:

Ricordo una vecchia città, rossa di mura e turrata, arsa su la pianura sterminata nell'Agosto torrido, con il lontano refrigerio di colline verdi e molli sullo sfondo. Archi enormemente vuoti di ponti sul fiume impaludato in magre stagnazioni plumbee: sagome nere di zingari mobili silenziose sulla riva: tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e un tratto dal mezzo dell'acqua mortale le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso. (S.8)¹⁷

Die erinnernde Traumvorstellung geht wie die meisten Prosafragmente Dino Campanas von einer veranschaulichenden Bildprojektion aus. Dabei erscheinen Öde und Weite wie ein ausgespannter Hintergrund, um die vereinzelt Vorstellungen- und Wahrnehmungsbilder aufzunehmen. Die kumulierten Gegenstände sind deutlich räumlich versetzt. Die roten Mauern und Türme der alten Stadt Bologna erscheinen zuerst im Vordergrund, während die frischen, grü-

¹⁴ Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S. 310.

¹⁵ Dino Campana: *Taccuinetto Faentino*, in: *Taccuini*. Edizione critica e commento di Fiorenza Ceragioli, Pisa 1990, S.319.

¹⁶ Dino Campana, ebd., S.318.

¹⁷ Die folgenden Textstellen werden zitiert nach Dino Campana: *Orphische Gesänge. Canti Orfici*, München Wien 1995.

nen, sanften Hügel danach im Hintergrund erstehen. Die großen leeren Brückenbögen, die über den sumpfigen Fluß mit bleiernen Stauungen führen, von dessen Ufer aus der Blick schweift, verbinden durch ihre Massivität Vorder- und Hintergrund und heben sich heraus. Schweigende Schatten von Zigeunerinnen bewegen sich am Ufer.

Abgesehen von den deutlich hervortretenden orphischen Elementen, erstellt die Szenerie im wesentlichen ein plastisches Bild aus sukzessiven Evokationen, die visuell vor- und dargestellt werden. Der Text entsteht über das sukzessive Verweilen des Blicks auf einzelnen Gegenständen, die sich parallel zum Wahrnehmungsvorgang auf einer Bildfläche anordnen. Die affektiv besetzte Wahrnehmung bestimmt die Größe der Gegenstände. Über sinnliche Eindrücke wird der Kontrast von vorn (*arsa*) und hinten (*refrigerio*) unterstrichen. Schon hier entfällt das vereinigende Sehen zugunsten einer singularisierten Wahrnehmung.

Über die dreifache Nennung des Epithetons 'lontano' - 'il lontano refrigerio' (ferne Kühle), 'tra il barbaglio lontano di un canneto lontano' (im fernen Schein, fernes Schilfrohr) - vollzieht sich die metaphorische Transformation. Das Epitheton 'lontano' bekommt eine zeitliche Dimension. Die zunächst als lokale Orientierungsmetapher wirkende Ferne - eine synästhetische Raummetapher ontologischer Natur - wird eben als 'ferne Kühle' von Anfang an verzeitlicht. Das Einholen der örtlichen Distanz über den Blick wirkt als Evokation der Vergangenheit, weil der sinnlich verspürte Teil - Kühle - die räumliche und zeitliche Distanz zum Ich aufhebt. Die Metapher konstituiert den Raum, indem sie die rhetorische Figur der *Evidentia* nutzt - das Vor-Augen-Führen¹⁸ - und entzieht die Entfernung. Sie schiebt die Raumvorstellung in eine zeitliche Dimension. So läßt sie Raum und Zeit scheinbar gleichermaßen für den Betrachter wirksam werden. Die ästhetischen Kontinua vollziehen das Ineinander-Übergehen von Erwarten, Erinnern, Vorstellen und Imaginieren. Innen- und Außenraum des betrachtenden Ich werden über die sinnliche Empfindung verbunden.

In die Kontingenz des stufenweise Entfernten, das vom Betrachter entfernt wird, steigt dann plötzlich aus dem toten Wasser das Klagegedicht der sich am Ufer bewegenden Zigeunerinnen. Dem Kontinuum wird das plötzliche Aufsteigen und Aufbrechen des Liedes in die Vertikale des Raums beigelegt. Hintergrund und Vordergrund, Kontiguität und Evidenz bilden die Paare, die die Bilder 'zum Erscheinen bringen'. Die Plötzlichkeit des Erscheinenden ist eine geradezu obsessiv wiederholte Grundgeste der imaginären Welten Campanas. Das Zum-Erscheinen-Bringen, die *Evidentia*, die auch nach Aristoteles an den Aspekt der Schnelligkeit gebunden ist¹⁹, wird dabei oft über das Verb 'sorgere' eingeführt, das das Entquellen und Entspringen geradezu beschwört. Mit dem Lied beginnt die Vergegenwärtigung der Vergangenheit, die die äußere Zeit außer Kraft setzt.

Daß hier orphische Elemente eine entscheidende Rolle spielen und die metaphorischen Bildwelten semantisch unterstützen, soll nur angedeutet werden. Vergils *Georgica*, die vom Verlust der Eurydike berichtet, läßt Orpheus bekanntlich singend durch die Welt ziehen. Er steigt hinauf bis zur Bergzinne Tainaron und hinab in den gähnenden Schlund der Unterwelt. Die orphische Bewegung ist also die eines Auf und Ab, sie kennt weder eine einfache Wanderschaft in der Horizontalen, noch das stetige vertikale Steigen. So dringt Orpheus in den Hain der Schatten vor, singend und laufend holt er sich Eurydike zurück. Denn tief unten im Erebus setzen sich bei seinem Gesang die leichten Schatten in Bewegung, die Ebenbilder, der der Sonnenwelt beraubten Menschen. Der den Symbolismus weiterführende Orpheus-Mythos ist zunächst und in erster Linie der einer Rückeroberung des Verlorenen durch das Lied. Er deutet das Lied, das bei der Bewegung des Körpers durch den Raum gesungen wird, als eine Evokation des Vergangenen. Das Lied verlebendigt, indem es bewegt. Man muß diese Bewegung doppelt, als äußere, physische Bewegung und als intensivierten seelischen Vorgang deuten. Ganz ähnlich setzt sich nun auch das Ich des Prosapoems bei Campana in Bewegung.

¹⁸ Vgl. Aristoteles: *Rhetorik*, III, 11, München⁶1995, S.193.

¹⁹ Vgl. Aristoteles, ebd., S.194, S.197.

Es betritt die Stadt, die es sich vor Augen geführt hat, Gesichtseindruck und Bewegung vermischen sich:

Inconsciamente io levai gli occhi alla torre barbara che dominava il viale lunghissimo dei platani. Sopra il silenzio fatto intenso essa riviveva il suo mito lontano e selvaggio: mentre per visioni lontane, per sensazioni oscure e violente un altro mito, anch'esso mistico e selvaggio mi ricorreva a tratti alla mente. Laggiù avevano tratto le lunghe vesti mollemente verso lo splendore vago della porta le passeggiatrici, le antiche: la campagna intorpidiva allora nella rete dei canali: fanciulle dalle acconciature agili, dai profili di medaglia, sparivano a tratti sui carrettini dietro gli svolti verdi. Un tocco di campana argentino e dolce di lontananza: La Sera: nella chiesetta solitaria, all'ombra delle modeste navate, io stringevo Lei, dalle carni rosee e dagli accesi occhi fuggitivi: anni ed anni ed anni fondevano nella dolcezza trionfale del ricordo. (S. 8)

Der Betrachter erhebt seinen Blick zum Turm und als der Gesang verstummt, erlebt er, wiederum plötzlich, das Nebeneinander zweier Mythen, desjenigen des Turmes und desjenigen der Mädchen mit dem Profil von Medaillen, die der eigenen Traumvision entsteigen. Die erste Brücke wird geschlagen. Der silberne Ton der Turmuhr der Kirche verkündet das Zusammenspiel von erlebter Zeit, erinnelter Zeit und Traumvision. Die dreifache Wiederholung 'anni ed anni ed anni' weitet die Zeit ins Unendliche. Bewegung und Ton schlagen den Bogen zum sukzessiv Erfahrbaren des Selbst. Entlang des Weges der Platanenallee beginnt die szenisch-erlebnishaft Reise, in der sich das Ich wie eine dramatische Figur durch die Stätten der eigenen Vergangenheit bewegt. Das Aufheben der Zeit wird bei Dino Campana zu einem Sich-Hineinversetzen in die verschiedensten nicht chronologisch zu ordnenden Augenblicksabfolgen. Der Betrachter steht dem Objekt nicht mehr nur gegenüber, sondern wird in einer Situation einbeschlossen. Indem er dabei selbst wie das Objekt ein Gegenstand wird, tritt das Ich innerhalb der fragmentarisch imaginierten Vergangenheitsmomente in den Zustand einer Spaltung. Das spätromantische Motiv der Selbstverdopplung gelangt so auf den Weg einer Einholung des Ich. Zunächst erfolgt die Aufspaltung: „Inconsciamente colui che io ero stato si trovava avviato verso la torre barbara“ (S. 10), dann vernimmt das Ich die frühen erotischen Erfahrungen: „La lunga teoria dei suoi amori sfilava monotona ai miei orecchi.“ (S. 12), schließlich löst sich die Spaltung in der Identifikation mit der Faustfigur als Knabe: „Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti.“ (S. 22)

Wir befinden uns auf einer Lebenswegmetapher par excellence. Nicht nur die von Luigi Bonaffini²⁰ gefundenen Bezüge zu Dante Alighieri - er vermerkt übrigens auch den Eintritt in die Stadt - sind hier von Bedeutung. Auch für Dante, dessen Poem mit der paradoxen ontologischen Zeitmetapher 'Nel mezzo del cammin di nostra vita' einsetzt, ist das Leben ein Weg, den der Protagonist voranschreitet. Die ontologische Zeitmetapher, die die Zeit stets in einen Raum projiziert und sie nur als Bewegung eines Körpers im Raum veranschaulichen kann, wird bei Dino Campana jedoch anders genutzt. *La Notte* ist in erster Linie die Traum Erinnerung des lyrischen Ich an Kindheit und Jugend, die mit der Erfahrung der Selbstverdopplung als Anderswerden einhergeht und den Versuch der Selbsteinholung durch immer neue Identitätsmöglichkeiten inszeniert.

Dargestellt wird diese Lebenswegmetapher durch die erlebte Bewegung im Raum. Straßen, Gassen, Bögen zum Durchschreiten, Tore, durch die man Einsicht hat, Fenster, die man öffnet, Türme, zu denen man aufschaut, eine Brücke, die andere überqueren, konstituieren den Raum mittels einer an de Chirico erinnernden metaphysischen Architektur. In zweifacher Hinsicht entsteht die wiedergewonnene Erinnerung. Zum einen erfolgt sie über die Augenbewegung des Blicks, der die Gegenstände in der Nähe abtastet, oder Ein- und Ausblicke schafft. Zum anderen bewegt sich der Körper selbst und erlebt und reproduziert die Raumdimension, indem er sie als Verhältnis zueinanderliegender Flächen erfaßt, auf die er jeweils

²⁰ Vgl. Luigi Bonaffini: *Campana, Dante e l'Orfismo: Componente dantesche nei Canti Orfici*, Italice 58/4, 1981, S. 264-280.

neue Bilder projiziert. Die Bewegung ermöglicht so die Veranschaulichung der plastischen Form und ihre Umsetzung in das Bild. Immer neu eingelegte Bildflächen konstituieren den Außenraum als Gedächtnisraum. Während sich die Bilder durch den Sinn ziehen, beginnt das Ich sich in ihnen zu bewegen. Die äußere Bewegung des Gehens wird zur Metapher der inneren Bewegung des Aufscheinens und Sehenlassens von Bildern. Raumbewegung wird metaphorisch als ein Imaginationsprozeß sichtbar gemacht, in dem sich das Ich selbst bewegt. Evidenz und Evokation über die sinnliche Wahrnehmung, ferne Frische, grüne Kurve, weiße Bilder sind Mittler zwischen Vorgängigkeit und Gegenwärtigkeit und setzen die dynamische Entfaltung des imaginären Entwurfs in Gang.

Die Annäherung „verso la torre barbara“, das Steigen „saliva al silenzio delle straducole antichissime lungo le mura di chiese e di conventi,“, oder, wie es an anderer Stelle heißt, das den Straßenzügen folgende Evozieren immer neuer Bilder: „Seguiva, seguiva delle fantasie bianche (S. 20). lassen die lange Nacht der Erinnerung entstehen - „piena degli inganni delle varie immagini“ (S. 14). Eine bemerkenswerte Rekurrenz in der Architektur Campanas hat aber auch der Platz, der zum Verweilen einlädt. Schon in *La Notte* besteht die Stadt aus ‘le vie’, ‘le chiese’ ‘le piazze’. Thematisch werden die Plätze dann vor allem in den Poemen über Faenza und Genua. Damit ist die Passage-Architektur von vornherein an den Ort des schauenden Verweilens gebunden.

Der Wechsel von Gehen und Anhalten ist deshalb wichtig, weil es gilt, den Fluß der sukzessiven Bilder nicht nur zu erzeugen, sondern auch zu fixieren. Die fließenden Traumbilder müssen stabilisiert werden, ohne den Imaginationsprozeß aufzuhalten und das Bildhafte unter die Kontrolle des Eindeutigen zu zwingen. Campanas Raum-Zeit-Erlebnisse gestalten die Verbindung zwischen Zeiten und Räumen immer durchlässig, um Rückgriff, Gegenwart und Entwurf gleichzeitig zu gewähren. Hierfür dient ihm eine Technik der räumlichen Rahmung bei ständigem Standortwechsel:

Ero sotto l'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna ne la nebbia di una notte di dicembre. *A un tratto* una porta si era aperta in uno sfarzo di luce. In fondo avanti posava nello sfarzo di un'ottomana rossa il gomito reggendo la testa, poggiava il gomito reggendo la testa una matrona, gli occhi bruni vivaci, le mammelle enormi: accanto una fanciulla inginocchiata, ambrata e fine, i capelli recisi sulla fronte (...) e sopra di lei, sulla matrona pensierosa negli occhi giovani una tenda, una tenda bianca di trina, una tenda che sembrava agitare delle immagini, delle immagini sopra di lei, delle immagini candide sopra di lei pensierosa negli occhi giovani. Sbattuto a la luce dall'ombra dei portici stillata di gocce e gocce di luce sanguigna io fissavo astretto attonito la grazia simbolica e avventurosa di quella scena. (S. 20)

Wieder folgt dem kurzen Bild der nebligen Dezembernacht, in der ‘blutige Lichttropfen’ fallen, der plötzliche Aufbruch, das Öffnen einer Tür, hinter der sich die erinnerte Szene darzustellen beginnt. Das Motiv des Türrahmens erzeugt ein Rahmenblickfeld, das den Einblick ermöglicht. Gleichzeitig versprachlicht sich dieser Rahmen durch Repetitionen (gocce e gocce, una tenda, una tenda), Variationen (sanguigna, rossa; bianca, candide) und umkreisendes Schließens des Fragments (sotto l'ombra, dall'ombra; gocce e gocce). Neben dem Motiv des Türrahmens als Rahmenblickfeld entsteht ein sprachlicher Rahmen, in dem sich das gegenwärtige Bild fixiert. Die Szene wird nicht erlaufen, sondern durch das beschreibende Verfolgen der Augenbewegung innerhalb einer rahmenhaften Öffnung konstituiert. Präpositionen und Ortsadverbien verorten die Dinge im Raum. Sie gliedern das Bild und setzen die Vielzahl der vereinzelter Gegenstände zueinander in Beziehung: sotto l'ombra, ne la nebbia, in fondo avanti, nello sfarzo di un'ottomana, accanto una fanciulla, e sopra di lei, sulla matrona, delle immagini sopra di lei. Aus metonymisch zugeordneten Einzelteilen erstet das Interieur, das jedoch kaum ein vereinigendes Wahrnehmungsbild zuläßt. Die Dynamik des Gehens wird von der Bewegung des Sehens und Zuordnens ins sprachliche Kreisen versetzt.

Das Rahmenmotiv findet sich bei Campana in den verschiedensten Formen. Der Blick aus dem Fenster steht neben entschleiernden Vorhängen, der Zwischenraum von Bäumen gibt

den Blick genauso frei wie das einfache 'tra il verde'. Diesem Rahmenblickfeld, das die Augenbewegung des schauenden Betrachters eingrenzt und sich in kreisenden Parallelismen vertextet, wirkt jedoch stets der Fragmentcharakter der Prosapoeme entgegen. Immer neue Fragmente konstituieren den Text und eröffnen immer neue Beobachterstandpunkte: ero sotto l'ombra, dal viale dei tigli io guardavo, mi piace dai balconi guardare, io vidi dal ponte della nave, io vidi dalle solitudine mistiche. Die Beobachterstandpunkte bilden sukzessiv neue Absprungbretter für imaginative Welten. Sie sind nicht ausschließlich als Verortungen des Ich zu denken, sondern Teile eines metaphorischen Raumes, der Schlüsselmetaphern ausbildet. Denn die Lindenallee, der Balkon als Hausvorsprung, die Brücke als Ort des Verbindens (als Brücke des Schiffes geradezu verdoppelt), das Hervorblicken aus dem Schatten oder aus den mystischen Einsamkeiten sind metaphorischer Natur. Ein großer Teil von ihnen entstammt der symbolistischen Bildwelt, ein anderer ließe sich leicht mythologisch erläutern, verweist er doch wiederum auf Elemente des Orpheus-Mythos. Im Text ersetzen diese Ausgangsmetaphern den Vorgang der Bewegung durch stets neu fixierte Wahrnehmungsperspektiven. Sie reißen die Rahmenblickfelder auf, um Wahrnehmung und Imagination in Gang zu halten und die Blickwinkel zu vervielfältigen.

Obwohl Dino Campana, wie wir gesehen haben, seine Raumerfahrung auf den Hintergrund eines Bildschirms projiziert, bleibt sein Verhältnis zum Bild gespannt. Sein Versuch, 'ad ogni poesia fare il quadro', der sich anfangs der symbolistischen Bildprojektionsmetaphern bedient, sucht stets nach einem energetischen Potential von Wirksamkeit. Dies kann nur durch immer wieder neue Bewegung erzeugt werden, sie läßt aber die Fixierung der Bilder nicht zu. Zwischen der linearen Bildprojektion und der räumlich einbeschließenden Bilderfahrung liegt das Potential einer beweglichen Erfahrungspoesie, die die Vergangenheit in der intensivierten Bewegung des Ich metaphorisch einholt.

Dieses Anliegen zeigt sich auch in der Reflexion über Bilder, die in den Texten selbst einbeschlossen ist. Eine Vielzahl von erinnerten Bildern und Skulpturen von Malern des 15. Jahrhunderts bis in die Gegenwart durchzieht die *Canti Orfici*, die sich streckenweise aus immer neuen Bildassoziationen zusammensetzen. Erinnert wird an Botticelli: „I pollini del desiderio gravi da tutte le forme scultoree della bellezza „ (S.102) und Michelangelo: „un viso bruno aquilino di indovina, uguale a La Notte di Michelangelo (S.108), an Donatello und Raffael, ganz besonders aber immer wieder an Leonardo da Vinci, durch dessen Vermittlung von Natur- und Stimmungsbild sich Campanas Wahrnehmungsmodus von Welt und Raum geradezu konstituiert. Einen wichtigen Platz nehmen unter vielen anderen Andrea della Robbia (1435-1528) und der spanische Maler Jusepe de Ribera (um 1588-1652) ein. An ersterem beeindruckt den Betrachter vor allem die Plastizität seiner Terrakottafiguren der *Annunciazione* auf seiner Pilgerreise in die Verna, während das Bild des spanischen Malers 'Sileno ubriaco con fauni e satiri' im Museum von Faenza den illusionistischen Raumcharakter durch die Schattierungen anspricht und die schon erwähnte, im Bild eingefrorene tanzende Bewegung reflektiert:

Il museo. Ribera e Baccarini. Nel corpo dell'antico palazzo rosso affocato nel meriggio sordo l'ombra cova sulla rozza parete delle nude stampe scheletriche. Dürer. Ribera. Ribera: il passo di danza del satiro aguzzo su Sileno osceno briaco. L'eco dei secchi accordi chiaramente rifluente nell'ombra che è sorda. Ragazzone alla marinara, le liscie gambe lattee che passano a scatti strisciando spinte da un vago prurito bianco. (S.110)

Das Bild wird innerhalb des Palastraums betrachtet. Es selbst erscheint als bloße Oberfläche auf der rohen Wand. Das Skeletthafte, das schon in *La Notte* leitmotivisch das Weltpanorama begleitete - *il panorama scheletrico del mondo* -, ist auch dem Bild selbst eigen. Erst in der räumlichen Situierung und damit über das eigentliche Bild hinausgehend, gewinnt es seine Bedeutung. Der äußere Schatten wiederholt sich im inneren Schatten des Bildes. Sein dumpfer, tauber Ton - *l'ombra che è sorda* - holt durch die Synästhesie in der Definitionsmetapher

wiederum die verbindenden sinnlichen Effekte ein. Sie überschreiten das Skelett des Bildes in der Präsenz der räumlichen Erlebnissituation des Ich. Der Schirm des Bildes genügt nie, denn Campana kommt es auf Evidenzeffekte an, in der die Dinge gegeneinander durchlässig werden, Außen- und Innenräume ineinander übergehen, Erlebnissphären aufscheinen. Raumerfahrungsaspekt und Imaginationsprozeß bilden nur in der illusionistischen Raumtiefe eine Einheit, die vom Metaphorischen initiiert wird. Flächigkeit, Leblosigkeit, reine stagnierende Anschauung und Begrenzung stehen der Evokation, der imaginativen Fähigkeit und der verbindenden Beweglichkeit entgegen. Beim Übergang zum Naturbild in *La Verna* muß diese Erfahrung ganz besonders zu Buche schlagen:

Per rendere il paesaggio, *il paese vergine* che il fiume docile a valle solo riempie del suo rumore di tremiti freschi, non basta la pittura, ci vuole l'acqua, l'elemento stesso, *la melodia docile dell'acqua* che si stende tra le forre all'ampia rovina del suo letto, che *dolce* come l'antica voce dei venti incalza verso le valli in curve regali: poi che essa è qui veramente la regina del paesaggio. (S. 72)

Die flache und stagnierende Vergegenwärtigung wird hier um die Metaphern von Wasser und Wind angereichert. Das taube Bild muß die Bewegung und die Melodie des Wassers tragen, durch sie bekommt es Frische und Leben. Die Schlüsselmetapher des Wassers, die auf den Orphismus verweist, gleichzeitig aber auch das Einholen der Vergangenheit an den Quellen der Poesie konnotiert und schließlich zum Gedächtnisraum selbst werden kann - 'Il mio ricordo, l'acqua è così' (S. 74) -, führt zu den beweglichen Elementen des plastischen Orphismus, wie ihn Apollinaire proklamiert.²¹ Deutlicher als in der Traumreise durch die Stadt und ihre Interieurs in *La Notte* zeigt sich der schrittweise Umschwung der Bildauffassung Campanas in der Raumerfahrung auf der Pilgerreise *La Verna* zum Geburtsort von Francesco d'Assisi. Beim Übergang vom träumerischen Imaginationsbild zum Landschaftsbild entfällt zunächst der unrealisierende Charakter der Reise. Sie stellt sich nun als Bewegung eines langsamen, geradezu verzögerten Wanderns in der Einsamkeit der Natur dar und gibt den Wahrnehmungsbildern größeren Raum. Gleichzeitig läßt die Reise nun auch die ersten Entwürfe der Zukunft durchscheinen. Versehen mit dem Untertitel *Diario* trug dieser Teil der *Canti Orfici* in der Erstfassung von *Il più lungo giorno* den Titel *Il mattino: il Pellerinaggio: le sorgenti. La Verna note di viaggio. La Verna* versucht damit die Verbindung von Reisetagebuch, symbolischer Pilgerreise und einholender Bewegung der Poesie. Geteilt zwischen Aufstieg zur Falterona und Abstieg zurück in die Romagna bis nach Marradi sind die geographischen Grenzen zwischen der Toskana und der Romagna eindeutig kultureller Natur. Der Aufstieg gestattet vor allem Durchblicke auf das verheißene Land, die *fortezza dello spirito*, und ist geprägt von Verweisen auf Michelangelo und Leonardo. Er führt zu den Quellen des Arno in der Falterona, zum Morgen der Poesie des *dolce stil novo*.

Ho sostato nelle case di Campigna. Son sceso per interminabili valli seluose e deserte con improvvisi sfondi di un paesaggio promesso, un *castello isolato e lontano*: e al fine Stia, bianca elegante tra il verde, melodiosa di castelli sereni: il primo saluto della vita felice del paese nuovo: la poesia toscana ancor viva nella piazza sonante di voci tranquille, vegliata dal *castello antico*. (S. 60)

In *La Verna* wird der Bildaufbau konzentriert. Das Nebeneinander von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft, Außenwelt und Imagination vertieft sich durch die Verkürzung der Umbrüche. Aber auch hier wechseln Aufbruch und Ruhephase einander ab. Wieder entsteht zunächst ein Außenbild als Wahrnehmungsbild - interminabili valli seluose e deserte - auf dessen Schirm der plötzliche Durchblick auf das gelobte Land gelingt. Die Rückführung auf das Wahrnehmungsbild von Stia lädt die Stadt metaphorisch auf. Es ist die Wiederaufnahme des *castello isolato e lontano* über die *castelli sereni* von Stia bis zum *castello antico*, die die

²¹ Vgl. Guillaume Apollinaire: „*La peinture moderne*“, Der Sturm 148-149/1913, S. 272.

Textführung bestimmt, und Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit wie in einem Zeitfenster ineinander aufscheinen läßt.

Entscheidend für das Zusammenspiel aller Elemente der Evidentia und der Bildgenerierung ist bei Dino Campana jedoch nicht der Aufstieg, sondern der Abstieg. Er beginnt nach Bildvisionen von Rittern und Damen auf Balkonen, nach dem Einholen der Quellen der Poesie am Arno mit einer Erinnerung an Dante: „Dante la sua poesia di movimento, mi torna in memoria!“ (S. 70). *Il Ritorno* umfaßt die eigentliche Initiation, die zu den Elementen, zu den tellurischen Gesängen und zur Reinheit der ersten Dinge führt. Entlang des fließenden Wassers, das, wie wir gesehen hatten, Bewegung, Gesang, Gedächtnis und Ursprünglichkeit verspricht, wird die Rückbewegung zu einer enormen paradoxen Gegenbewegung ausgebaut, vergleichbar nur mit dem einholenden Ausschlag des Fächers im Gedicht *Autre éventail* von Mallarmé.²² Die Rückkehr ist eine Gegenbewegung des *reculer*, die ausgreift und einfängt, den Horizont verstellt und einholt, bis er sich in der Falte des zusammengelegten Fächers ‘au fond de l’unanime pli’, d.h. in der Metapher selbst, einlegt.

Dino Campana führt diese Bewegung anhand des sich bewegenden Ich beim Abstieg entlang des Flusses vor. Denn *Ritorno* ist in einer synchronen Gegenläufigkeit von Orts- und Zeitvorstellungen angelegt. Das Ich folgt dem Fluß, der ins Tal zurückfließt. Von der Quelle der Poesie geht es hinab in die Heimat, der archaischen Romagna entgegen. Die Vorwärtsbewegung nach unten erscheint als zeitliche Regression entlang des Flusses. Während der Fluß ins Tal - also in die Tiefe - fließt, nähert sich der Wanderer örtlich seinem Ausgangspunkt. Der Imaginationsprozeß setzt Bildwelten frei, die das Ich über das Knabenalter bis in den Tod führen. Doch über diesen Tod hinaus generiert der Abstieg kontinuierlich Bilder der tellurischen Tiefe. So ist der gesamte Rückstau, die Rückkehr, das Sich-Zurück-Ziehen vom Berg der Falterona als Einholen von Zeit durch Raum versinnbildlicht. Die Wassermetapher trägt dabei deutlich metapoetische Züge:

Ascolto. Le fontane hanno taciuto nella voce del vento. Dalla roccia cola un filo d’acqua in un cavo. Il vento allenta e raffrenta il morso del lontano dolore. *Ecco son volto*. (S. 74)

Das Wasser fließt ‘in un cavo’. Es sammelt sich und dehnt sich voluminös aus. Ganz ähnlich heißt es auch bei der Darstellung von Marmorskulpturen, wenn sie nicht als kalt und glatt in ihrer Flächigkeit erscheinen:

Un delicato busto di adolescente, luce giocando dello spirito italiano sorride, una bianca purità virginea conservata nei delicati incavi del marmo. (S. 110)

Die Konservierung in der Vertiefung erscheint als räumliche Ausdehnung. So wird der dünner werdende Wasserfaden, der die Bewegung und das Lied, das Rauschen und die Dynamik des Vorstellens verkörpert, um die Verbindung zum Ursprung herzustellen, am Ende schließlich über ein Mühlrad geleitet, um erneut in einen Teich zu fließen und dabei die Sinnfülle von ‘cavo’ bis zum Grab hin zu entfalten:

L’acqua del mulino corre piana e invisibile nella gora. Rivedo un fanciullo, lo stesso fanciullo, laggiù steso sull’erba. Sembra dormire. Ripenso alla mia fanciullezza: quanto tempo è trascorso da quando i bagliori magnetici delle stelle mi dissero per la prima volta dell’infinità delle morti!... Il tempo è scorso, si è addensato, è scorso: così come l’acqua scorre, immobile per quel fanciullo: lasciando dietro a sè il silenzio, la gora profonda e uguale: conservando il silenzio come ogni giorno l’ombra...
Quel fanciullo o quella immagine proiettata dalla mia nostalgia? Così immobile laggiù: come il mio cadavere. (S. 76)

²² Vgl. Stéphane Mallarmé: *Autre éventail*, in: Oeuvres complètes, Paris 1945: Une fraîcheur de crépuscule/Te vient à chaque battement/Dont le coup prisonnier recule/L’horizont délicatement.

Am Ende des Aufstiegs, am Ende der Pilgerschaft, steht das Bild des eigenen Todes. Dort, wo sich das Wasser staut, die Bewegung anhält, ist die Regression in den Ursprung des Todes erfolgt, die Zeit steht still. Wie in *La Notte* stellt sich die Stille des Endes und des Anfangs ein. Der Wasserlauf mit seinem Wechsel von Stauung und Bewegung, Impuls und Einholung veranschaulicht den metaphorischen Prozeß des Zeitflusses als eine einholende Bewegung. In einem der letzten Abschnitte von *Ritorno*, im Abschnitt *Marradi (Antica volta. Specchio velato)*, wird der gesamte Abstiegsverlauf in der perspektivischen Zusammenfassung aus der erneuten Rück- und Fernsicht aufgehoben:

Il fiume si snoda per la valle: rotto e muggente a tratti canta e riposa in larghi specchi d'azzurro: e più veloce trascorre le mura nere (una cupola rossa ride lontana con il suo leone) e i campanili si affolano e nel nereggiare inquieto dei tetti al sole una lunga veranda che ha messo un commento variopinto di archi! (S. 76)

Das Streben nach Plastizität ist bei Dino Campana offensichtlich an illusionistische Bildvorstellungen gekoppelt, die metaphorisch die Evidentia-Effekte zu Evokationen zu verlebendigen hoffen. Aus der Distanz des Rückblicks aus dem Fenster entsteht zuletzt eine aufhebende Überschau von unten im Fernbild. Summarisch - man vergleiche die Akkumulation der Konjunktionen - ballt sich das Landschaftsbild des sich durch die Täler windenden Flusses in einem 'bunten Bericht aus Bögen' energetisch zusammen. Hier ist die Faltung des Metaphorischen ausgesprochen.

Dino Campana kommt es also keineswegs auf eine zusammenhängende topographische Raumerfahrung des Sehens und Durchschreitens an, sondern auf die ständige Verbindung von Kontemplation, Evidentia-Effekt und Evokation in einem Erlebnisbild, das die Bewegung des Ich und der Materie in weiter Korrespondenz synchronisiert und immer neue Ich-Identitäten schafft. Eine Intensivierung dieses Erlebnisbildes kann nur noch durch die Annäherung an die tellurische Bewegung des Dionysischen erfolgen. Dort, wo das Ich den Fluß entlanggeht, der sich bei Valdarvé in die Tiefe stürzt, und das Murmeln des Wassers vernimmt, entsteht im ersten Abschnitt von *Ritorno* das Gebirge in einem außerordentlich bewegten Bild:

La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. L'ultimo asterisco della melodia della Falterona s'invela nelle nuvole. Su la costa lontana traluce la linea vittoriosa dei giovani abeti, l'avanguardia dei giganti giovinetti serrati in battaglia, felici del sole lungo la lunga costa torrenziale. In fondo, nel frusciar delle nere selve sempre più avanti accampanti lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su se stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna. E varco e varco. (S. 68)

Angesichts der Melodie der Falterona gerät der Raum in Bewegung. Wieder nur an einzelnen verstreuten Körpern festzumachen - der ferne Hang, die siegreiche Linie der Tannen -, scheint die Metaphorik sogar militärisch. Die Bewegung des Raumes geht hier keineswegs allein von der Bewegung des Betrachters aus. Im mystischen Alpdruck des Chaos erscheint die Natur in ihrer kosmisch-dionysischen Eigenbewegung: „Nelle tue mosse montagne l'elemento grottesco profila.“ (S. 68) Campigno, der Ort, in der sich die Nacht des alten menschlichen Tieres verkörpert, bewegt sich deshalb auch wie auf der Flucht: „curve come gonfie vele: paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico incubo del Caos“. (S. 70) Diese an Delauny erinnernde Eigenbewegung des Sich-Blähens und -Wölbens des Raumes und der Körper ist mit bedrohlichen Aspekten verbunden. Die orgiastische Naturkraft als Erfahrung des Chaos läßt groteske Bildvorstellungen entstehen, die Verna erscheint als Nilpferd. Nicht die Bildwerdung über die Raumwirkung interessiert, sondern der alpdruckartige Eindruck wird verbildlicht. Hier beginnt die Absage an eine rein menschlich zentrierte Bildprojektion, die die dynamische Wahrnehmung allein auf die Geschwindigkeit der Eigenbewegung zurückführt. Die Wahrnehmungsdaten geraten in eine vom Beobachterzentrum unabhängige Bewegung. Das

Gehen ist nur noch Mittler zwischen der inneren und der tellurischen Bewegung des Ich. Diese Bewegung wird Campana immer weiter ausbauen, um schließlich das stabile Wahrnehmungszentrum des Ich aufzulösen und sich selbst ganz in den Rahmen seines Bildes zu versetzen. Die wirbelnden Bewegung der Zugfahrt in *La Pampa* hilft dabei lediglich: „Ero sul treno in corsa: disteso sul vagone sulla mia testa fuggivano le stelle e i soffi del deserto in un fragore ferreo“ (S. 142). Denn die Bewegung ist immer auch eine Bewegung der Elemente, die sich im Inneren in höchster Ekstase erleben läßt. Es entsteht so die ausgreifende und einbeziehende Rückstoßbewegung zwischen dem Ich und der Bewegung des Raums, durch die das Ich im Strudel der Tiefe schließlich den neuen Menschen schauen kann. Die ekstatische Vision verzichtet auf die Raumerfahrung als solche, um die Weite selbst einzuholen. Der Vorentwurf, der letztlich nicht mehr sichtbar ist, eignet sich den Raum in der pathetischen Geste an:

Mi ero alzato. Sotto le stelle impassibili, sulla terra inifinitamente deserta e misteriosa, dalla sua tenda l'uomo libero tendeva le braccia al cielo inifinito non deturpato dall'ombra di Nessun Dio. (S. 144)

Der nietzscheanischen Gestus ist genau wie der Geschwindigkeitsrausch ohne Bild. Das Ich setzt sich selbst zwischen die Präpositionen, in den Zwischenraum zwischen Himmel und Erde. Es schaut nicht mehr durch ein Bild, sondern konstituiert und inszeniert es in einem kurzen Augenblick der Korrespondenz mit der Welt. Diese Geste ist nicht mehr zu übertreffen, aber auch nicht aufzuheben. Für den Bildprojektionsprozeß Campanas ist sie nur insofern von Bedeutung, daß sie die Bewegung des Raumes nunmehr freimacht für seine Eigenbewegung, die sich metaphorisch in immer neuen Verbalmetaphern äußert.

Monte Filetto 25 Settembre

Un usignolo canta tra i rami del noce. Il poggio è troppo bello sul cielo troppo azzurro. Il fiume canta bene la sua cantilena. È un'ora che guardo lo spazio laggiù e la strada a mezza costa del poggio che vi conduce. Quassù abitano i falchi. La pioggia leggera d'estate batteva come un ricco accordo sulle foglie del noce. Ma le foglie dell'acacia albero caro alla notte si piegavano senza rumore come un'ombra verde. L'azzurro si apre tra questi due alberi. Il noce è davanti alla finestra della mia stanza. Di notte sembra raccogliere tutta l'ombra e curvare le cupe foglie canore come una messe di canti sul tronco rotondo lattiginoso quasi umano: l'acacia sa profilarsi come un chimerico fumo. Le stelle danzavano sul poggio deserto. Nessuno viene per la strada. Mi piace dai balconi guardare la campagna deserta abitata da alberi sparsi, anima della solitudine forgiata di vento. Oggi che il cielo e il paesaggio erano così dolci dopo la pioggia pensavo alle signorine di Maupassant e di Jammes chine l'ovale pallido sulla tappezzeria memore e sulle stampe. Il fiume riprende la sua cantilena. Vado via. Guardo ancora la finestra: la costa è un quadretto d'oro nello squittire dei falchi. (S. 70/72)

Das Poem veranschaulicht noch einmal die Momente der Raum- und Bildkonstruktion bei Campana. Das Lied der Nachtigall zwischen den Zweigen des Nußbaumes führt den Blick über die reine Kumulation der Dinge, vom Nußbaum, zum Hügel vor dem Himmel und zum Fluß. Nur noch die präpositionalen Setzungen von *tra* und *sul* lockern die Flächigkeit auf. Die Bildzusammenhänge zerfallen in den kurzen Sätzen. Entscheidend wird die Gleichzeitigkeit musikalischer und visueller Sinneswahrnehmungen. Nur ist auch sie einem ständigen Wechsel geschuldet. Was singt, wird nicht gesehen - Un usignolo canta/ tra i rami del noce. Was man sieht, ist still - le foglie (...) si piegavano senza rumore. Allein die phonetischen Möglichkeiten der Doppelkonsonanten (troppo, azzurro, ricco, accordo etc.), die den Rhythmus des Sprachlichen unterstreichen, suggerieren den Schein von Gleichzeitigkeit. Der ständige Blickpunktwechsel bestimmt den Ablauf. Nach dem typischen Ausgangsbild wandert der Blick von unten in die Höhe zu den Falken in das Blau des Himmels. Das Blau tut sich zwischen den beiden Bäumen auf. Der natürliche Zwischenraum aber rahmt nur noch die Farbe des Himmels. Zuletzt erweist sich die Landschaft als vom Fenster des Zimmers aus gesehen. Der Wahrnehmungsrahmen hat sich damit verdreifacht. Das Rahmenblickfeld ist schrittweise

über sich selbst hinausgegangen. Die Vervielfachung der Rahmung verändert das visuelle Blickfeld, setzt und transzendiert es. Durch Iteration und Variation (*il fiume canta, il fiume riprende la sua cantilena*) wird der Rahmen wiederum umkreisend versprachlicht. Jetzt ist es die Kontinuität des Verschmelzens von Farbigkeit und Klang, die die metaphorischen Transformationen ausmacht: Der Nußbaum scheint das Dunkel aufzunehmen und das singende Blattwerk als klingende Ernte zu dem milchigen, runden fast menschlichen Stamm herabzubiegen, während die Akazie sich den Umriß einer gespenstischen Rauchwolke gibt, auf deren Kuppe die Sterne tanzen. Synästhesien und Verbalmetaphern beherrschen den Text.

Dennoch erweist sich die transformierende Gestaltgebung nur als ein erster Schritt. Im zweiten Teil des Prosapoems nimmt das Sehen vom Balkon aus einen erneuten Anlauf. Wie in *La Notte* erscheinen Öde und Weite als Fläche, um die zerstreuten Bäume sichtbar zu machen. Die Konkreta werden abstrahiert, die verlassene Gegend mit ihren vereinzelt Bäumen in der komplexen Metapher einer vom Winde geformten Seele (Bäume) der Einsamkeit (Weite) eingeholt. So ist der geographische Raum erneut dem Innenraum verbunden. Der Übergang von der Kontemplation zur Evokation über die Zeitbestimmung 'heute' ersetzt an dieser Stelle das sonst übliche 'plötzlich'. Es zersprengt die Landschaft weiter, denn die metaphorische Süße und Frische der vom Regen verjüngten Natur gleitet zu den szenischen Vorstellungsbildern der Frauen von Maupassant und Jammes. Die Metapher läßt die Imagination nicht nur entstehen, sondern vollzieht auch den bindenden Übergang, den Transport zu immer neuen Assoziationen, wobei Süße und Frische mehr als sinnliche Wahrnehmungen sind, da sie für Campana kulturelle Epitheta bleiben.

In einem letzten Ansatz erneuert sich der Blickpunkt ein letztes Mal. Wie am Ende von *Ritorno* wechselt der Standort zur summarischen Überschau im Fernbild. Schaut das Ich zunächst vom Balkon auf die Landschaft, um die in der Weite und Leere verstreuten Bäume wahrzunehmen, folgt nach den literarisch-szenischen Assoziationen der Aufbruch. Beim Abschied wird von außen auf das Balkonfenster zurückgeschaut. Der Rückblick versammelt das Geschaute. Die vergegenwärtigende Erinnerung setzt den letzten Rahmen als ein goldenes Viereck in eine Definitionsmetapher - *la costa è un quadretto d'oro*. Im geometrisch Abstrakten und in der sublimierenden Farbigkeit faltet sich der Raum des Gesehenen ein. Die Fensteröffnung rahmt die vergegenwärtigte Erinnerung, abstrahiert und sublimiert sie ins abendlich Goldfarbene. Die geometrisierende Rahmung erlaubt noch einmal eine konzentrierende Totalisierung, die Gegenstände jedoch werden nicht wieder sichtbar. Der Rahmen ist zu einem abstrakten und autonomen 'Empfindungsblock' geworden, dessen Einfaltung man zwar verfolgen konnte, der aber nicht mehr ausfaltbar ist. Wie in einem geometrisierenden Kristall werden Wahrnehmungen eingefroren und als solche geballt zurückgegeben. Im Grunde genommen sind es geometrisierte Rahmen-Metaphern.

Die Kritik verbindet die Bilder der 'grünen Kurven', 'goldenen Vierecke' oder den 'bunten Bericht aus Bögen' von *La Verna* berechtigterweise mit dem sogenannten orphischen Kubismus.²³ Sicherlich sind diese Bildwelten, die im zweiten Teil von *La Verna* beginnen und bezeichnenderweise mit zunehmender Schnelligkeit der Bewegung (Zugfahrt, Straßenbahn) auch häufiger auftreten, an die Geometrisierung und die signifikative Farbigkeit kubistischer Bilderfahrungen gebunden. In der *Passeggiata in tram in America e ritorno* heißt es dann auch deutlich: "Gli alti cubi della città si sparpagliano tutti pel golfo in dadi infiniti di luce striati d'azzurro (S. 158). Geometrische Formen wie Linien, Kreise, Halbkreise, Quadrate, Kurven und Würfel stammen aus dem Arsenal der kubistischen Malerei, wenn sie bei Campana auch eher dem von ihm bevorzugten Cézanne ähneln. Nur ist es nicht allein das

²³ Verdenelli, Marcello: *Ipotesi di una tendenza 'cubista' dello stile di Dino Camapana*. Studi Urbinati 1981/1982, Nr.55, S. 160.

Ergebnis, das bei Campana zählt, sondern der metaphorische Einfaltungsprozeß selbst, der schließlich zu diesen relativ autonomen Auskristallisierungen führt.

Natürliche Raumvorstellungen lösen sich nun fast völlig auf. Die *Canti Orfici* nähern sich den Schlüsselmetaphern eines kubistischen Hermetismus. Nur noch zaghaft erscheint das sehende und hörende Ich. Es tritt zurück, um die Welt darzustellen, die sich von vornherein als bildhaft-empfundenes und gelebtes Szenarium darbietet. Die Bedeutungs- und Empfindungsvielfalt, die sich entlang der zurückgelegten Strecke in den Metaphern und Bildvorstellungen der *Canti Orfici* eingebunden hat, setzt sich immer mehr unmittelbar nach außen um und erstarrt zuletzt im Arabesken. Die letzte Stufe der Raumerfahrung liegt in der herauskristallisierten Einheit von Bewegung und Bild. Der Raum wird zur bewegten Topographie. Er versammelt in sich eine angehaltene, zitternde Zeit als Vision einer multiplizierten Wahrnehmung und Sinngebung. Genua bietet sich für diese Erfahrung der erstarrten Bewegung des Barocks förmlich an. Nehmen wir dennoch anstelle der Architekturdarstellung das Bild der *Piazza Sarzano*:

Dall'altra parte della piazza la torre quadrangolare s'alza accesa sul corroso mattone su a capo dei vicoli gonfi cupi tortuosi palpitanti di fiamme. La quadricuspide vetta a quadretta ride svariata di smalto mentre nel fondo bianca e torbida a lato dei lampioni verdi la lussuria siede imperiale. Accanto il busto dagli occhi bianchi rosi e vuoti, e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza. La via si torce e sprofonda. Come nubi sui colli le case veleggiano ancora tra lo svariare del verde e si scorge in fondo il trofeo della V.M. tutto bianco che vibra d'ali nell'aria. (S. 186)

Dino Campanas Version der funkelnden Mittelmeerkultur in der Zeitendämmerung ist an ihr Ende gekommen. Raumwahrnehmung und bildhafte Raumdarstellung sind fast unmöglich geworden. Der über die Gassen ragende Turm steht vor einem verschwommenen Hintergrund grüner Lampen unter denen nunmehr allegorisch die Unzucht thront, die schon in *La Notte* eingeführte Matrone und Kupplerin, Sinnbild des gegenwärtigen und ewigen Mittelmeerraums. Daneben befinden sich noch einmal eine blinde Marmorbüste der Vergangenheit und die Turmuhr als Zeichen einer räumlich-auskristallisierten Zeit. Die sich vertiefende Straße führt nur noch scheinbar in den Hintergrund zu den wie auf Wolken segelnden Häusern. Das Madonnenbild in der von Flügeln zitternden Luft liegt weiß in der Höhe äußerster Entfernung. Die mediterrane Abenddämmerung gibt diesmal die stufenweise Entfernung der Vergangenheit zugunsten einer vitalen Ewigkeit der Matrone preis. Die Poesie der Beschwörung und der Evokation geht durch den schweifenden Blick auf die Projektionsfläche des Platzes selbst über. Das Bild wird nicht mehr imaginiert, es erschließt sich dem Blick unmittelbar im gegenwärtigen Nebeneinander, Übereinander und Miteinander. Nur noch an wenigen Stellen läßt sich die zeitliche Tiefe erahnen, weil sie anhand von Resten wie der Skulptur oder der archaischen Matrone, der Turmuhr und der Straße an die im Gegenwärtigen eingebundenen Erfahrungen erinnert. Der anfänglichen einholenden Raumbewegung, die bei Dino Campana in den Amerikagedichten gipfelte, ist die Konstatation des Fernen und Sich-Entfernens gewichen, hält aber im auskristallisierten Nebeneinander die endgültige Entfernung auf. Die letzten Mittelmeergedichte der *Canti Orfici*, die noch einmal die Ankunft und den Untergang in der Nacht beschwören, geben dem Band einen kreisförmig-zirkulären Schluß. Die Evokation tritt zurück ins Kontinuum der visuell erfahrbaren Kontingenz.

Der nostalgische Anklang versammelt sich jetzt in den impressionistisch scheinenden Lichteffekten, die das Fragment durchziehen und an eine expressive Verbalmetaphorik gebunden sind - vielfarbig lacht das Email des vierspitzigen Fliesendachs. Auf dem Turm liegt ein Leuchten, die Gassen sind dunkel, gebläht, gewunden und flackernd, der Hintergrund ist weiß und verschwommen. Auch die dreifache Wiederholung der grünen Farbe in ihrer stufenweisen Autonomisierung - grüne Lampen, grüne Turmuhr, das wechselnde Grün - erzeugt vor allem flirrende Lichteffekte. Beleuchtung und Beweglichkeit geben die Raumtiefe preis. Der Raum erscheint in einer atmosphärischen Eigenbewegung. Der Platz selbst wird zum

Rahmen für das Schauspiel des Untergangs. Er ersetzt die Bildfläche wie schon in *Faenza*, wo er selbst einer Bühne glich: „La piazza ha un carattere di scenario nelle loggie ad archi bianchi leggieri e potenti“ (S. 108).

Das fluide Träumen des Erinnerns fixiert sich nun in der herauskristallisierten Ornamentik des Geometrismus, ohne daß der vitale Aspekt der Bewegung und des Durchscheinens der Vergangenheit völlig aufgegeben wird. Gesang und Zauber des Carmen sind vorbei. Dafür triumphiert eine bewegliche Bildhaftigkeit, in der die Zeiten gegeneinander durchlässig geworden sind. Sie liegen nebeneinander, getrennt und werden vom Flimmern der Luft und der Farben, vom Grün der Lampen und vom Zittern der weißen Flügel ineinander geweht.