

## Dino Campanas metaphorische Reisen

oder  
*vielfarbig lacht das Email des vierspitzigen Fliesendachs*

Als Eugenio Montale die Dichtung Dino Campanas eine *poesia in fuga* nannte, hat er in dieser Metapher wohl die existentiellen und poetologischen Grundzüge Campanas glücklich einzubinden verstanden. Denn man kommt nicht umhin, gerade dieses *Leben als Flucht*, wie es Sebastiano Vasallis Romanbiographie *La notte della cometa* (1984) erzählt, immer wieder als den Grund einer Poesie zu begreifen, die ihre innere und äußere Rastlosigkeit in einem Werk verdichtet, in dem Reise- und Fluchtbewegungen einen wichtigen Platz einnehmen. Geboren 1885 im toskanischen Städtchen Marradi, verbringt Campana Kindheit und Jugend zwischen dem Heimatort und den Kulturstätten, die er in seinen *Canti Orfici* immer wieder von neuem aufsuchen und beschwören wird - Faenza, Bologna, Florenz. Doch der Raum weitet sich bald. Die rastlose Flucht seines Lebens beginnt im Jahre 1906. Nach einer mißglückten Prüfung bricht Campana sein Chemie-studium ab und beginnt sein wurzelloses Vagabundenleben. Er flieht über Mailand nach Genua, wo er festgesetzt und nach Hause zurückgeschickt wird. Dort aber hält es ihn nicht lange. Sei es die Flucht vor den Eltern, die schon frühzeitig die erbliche Belastung des Wahnsinns bei ihm vermuten, oder die vor den Dorfbewohnern, die den Irren frohlockend beobachten, sei es die vor den Frauen, vor denen er glaubt, sich in Sicherheit bringen zu müssen, vor der Polizei, der eigenen Krankheit, den Psychiatern, Dino Campana führt ein Leben auf der Flucht: Mailand, Bern, Paris, um nur einige Stationen eines Lebens zu nennen, das ihn wohl über Genua bis nach Argentinien bringen wird. Ob zu Fuß, mit dem Schiff, im Zug oder in der Straßenbahn, mit letzterer überquert er einfach den Ozean, Dino Campana ist unterwegs. Doch führt ihn seine Reise stets zurück nach Marradi, der Heimatflecken bleibt Zufluchtsort und Ausgangspunkt für neue Aufbrüche. Dino Campanas Weg endet schließlich im Jahr 1917 in der Nervenheilanstalt von Florenz.

Die Orte dieser Flucht spiegeln sich in den *Canti Orfici*, seinem Lebenswerk, das er, ignoriert von den Zeitgenossen, 1914 bei einem Drucker in Marradi selbst drucken läßt. Aus dem früheren Titel *Il più lungo giorno* sind nun die *Orphischen Gesänge* geworden, die aus der Nacht in den Tag steigen wollen. So beginnen die *Canti Orfici* mit *La Notte* in der alten Stadt Bologna als eine Traumerinnerung an Kindheit und Jugend, aber gleich darauf wird die Flucht zur Suche nach der Chimäre, Frau und Poesie. Sie führt nun über Florenz, die Stadt Dantes und des *dolce stil novo*. Danach, in *La Verna*, wandelt sie sich zur Pilgerschaft zum Ort des Franz von Assisi, um schließlich beim Abstieg initiatischen Charakter anzunehmen. Dem Orpheus gleich, der in die Unterwelt reist, schaut das wandernde Ich die tellurischen Urgründe, um sich von dort aus in weiten Bögen auf einen ausgreifenden menschheitlichen Entwurf vorzubereiten. Denn in den Amerikagedichten verläßt Campana den Mittelmeerraum, um in der argentinischen Pampa, dem gelobten Land, das neue nietzscheanische Menschentum zu schauen. So führt Campanas metaphorische Reise bis in die orphischen Tiefen des Tellurischen und der dionysischen Ekstase, kehrt aber letztlich immer wieder in die Heimat, in die ungeliebte Gegenwart zurück: „Ich mußte meinem Schicksal treu bleiben“, so glaubt er seine Sehnsucht nach dem alten Europa in dem Briefgedicht *Dualismo* rechtfertigen zu müssen. Die *Canti Orfici* enden schließlich in der barocken Nietzsche-Stadt Genua, im Bild des Hafens, der Aufbruch und Ankunft zugleich ist.

Aufbruch und Rückkehr, Flucht und Aufenthalt, immer neue Anläufe und Abstoßversuche vom Heimatort aus kennzeichnen die Bewegungslinien der *Canti Orfici*. Die Flucht entfaltet sich in einer Doppelenergetik von Rückstau und Rausch, von Damm und Flut, um immer neuen Sinn auf sich zu vereinen. Es gilt, die Mittelmeerkultur in ihrer Zeitendämmerung einzuholen, um die hereinbrechende Nacht zu bannen, ihre Ankunft zu verzögern und hinauszuschieben, damit sie sich ein letztes Mal in einer Art Kunstekstase beschwören läßt. Es gilt aber auch, die andere Seite des gespaltenen Ichs auf dem in *La Notte* begonnenen Weg der Lebenswegmetapher einzuholen. Denn die Nacht, die Traumerinnerung des lyrischen Ichs an die Kindheit und Jugend, geht von Anfang an mit der Erfahrung der Selbstverdopplung einher, des Anderseins, des Ein-Anderer-Sein.



Hier begibt sich das Ich auf den Weg seiner Selbsteinholung, die beginnend mit Faust immer neue Identifikationsmöglichkeiten sucht. Das Verdichten der persönlichen Rastlosigkeit, der nur die Poesie Sinn zu verleihen vermag, wird so noch einmal zur Suche nach kultureller und persönlicher Identifikation, nach Brückenbau und einholendem Entwurf mit menschheitlichem Anspruch.

Dargestellt wird dieser Einholversuch durch die erlebte Bewegung im Raum. Straßen, Gassen, Bögen zum Durchschreiten, Tore, durch die man Einsicht hat, Balkone, von denen aus man schaut, Fenster, die sich öffnen, Türme, zu denen man aufblickt, Brücken schließlich, die andere überqueren, sie konstituieren die Passage-Architektur Dino Campanas. Es ist zunächst der Blick des sich durch die Räume bewegendem Wanderers, der diese an de Chirico erinnernde Stätten abtastet, und die Augenbewegung in eine beschreibende Textbewegung überführt, deren kreisende Syntax von Parallelismen und präpositionalen Setzungen lebt: *Aus der Bresche im roten zerfallenen Wall tun sich leise im Nebel die langen Gassen auf. Der üble Nebeldampf verrottet zwischen den Häusern, verschleiert die Turmspitzen, die langen schweigenden Gassen, die leer sind wie nach einer Plünderung.*

Andererseits wird der Raum immer wieder selbst erlaufen. Das Sich-Annähern an die „barbarischen Türme“, das Steigen entlang der Kirchen- und Klostermauern uralter Gäßchen, das Verfolgen der weißen Traumbilder, diese ganze Bewegung, die räumliche Wahrnehmungseindrücke als zueinandergelagerte bewegliche Flächen erfährt, auf die man jeweils neue Bilder projiziert, läßt durch die Raumbewegung den Imaginationsprozeß selbst entstehen und nachvollziehbar werden: *Und da nun erstanden Figuren eines uralten freien Lebens, riesige Sonnenmythen, Gemetzel, Orgien vor meinem Geist.*

Entlang der Platanenalleen der Stadt, entlang des Arno, der von der Falterona in die Tiefe fließt, bewegt sich das lyrische Ich durch die Stätten der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft wie eine dramatische Figur auf einer nicht enden wollenden Zeitreise seinem eigenen Schatten unaufhörlich naheilend: *Ich weiß nicht, wie ich am Ufer träger Kanäle ihn wiedersah, meinen Schatten, der mich am Grunde verhöhnte.*

So verdichtet sich die Flucht in einer beweglichen Topographie. Angesichts der Landschaft eröffnen sich Ein- und Ausblicke, Zeitfenster, die das Zukünftige und das Vergangene in der Gegen-

wart schauen: *Ich bin hinabgestiegen durch endlose waldige und verlassene Täler mit plötzlichen Durchblicken auf das verheißene Land, eine ferne, eine einsame Burg; und zuletzt Stia, das weiße, elegant im Grünen, melodisch mit seinen heiteren Schlössern: der erste Gruß von dem glücklichen Leben im neuen Land: die toskanische Dichtung lebendig noch auf der Piazza...*

Das wandernde Ich setzt Wahrnehmungs- und Imaginationsräume ineinander, Innen- und Außenräume scheinen gegeneinander auf, räumliche Distanzen werden entfernt und über Sinneswahrnehmungen in zeitliche Vergegenwärtigungen überführt - *Stia, das weiße, elegant im Grünen, melodisch mit seinen heiteren Schlössern.*

In Dino Campanas Dichtung ist das Einholen des Verlorenen im Gegenwärtigen um den Entwurf des Zukünftigen willen Programm. Mauern, Türme und Gassen, Bilder, Skulpturen und Städte sind geprägt von der Tiefe der Zeit, die Falterona wird zum Quell der Poesie, das schwarze Kopftuch einer Fischerin enthüllt ein Antlitz, der Nacht des Michelangelo gleich. Nicht nur der Orpheus-Mythos, der das Verlorene durch das Lied einholt, die Passage selbst, die Annäherung und Bindung verspricht, erlebendes Durchschreiten ist, konstituiert diese Poesie. „Der Wert der Kunst“, so reflektiert Dino Campana in den Taccuini, „liegt nicht im Motiv begründet, sondern im Verbinden, im Fusionspunkt, und die große Kunst, wie das große Leben, ist nichts als eine Brücke“ - *un ponte di passaggio.*

Dabei übersetzt sich die Raumbewegung in die Sprachbewegung einer ausgreifenden spiralförmigen Vertiefung von Rückzug und Entwurf. Kreisende Wiederholungen rahmen die Prosafragmente und machen sie gleichsam durchlässig für immer wieder neue Einblicke und Ausblicke, die bis zu den Urgründen führen: *Campigno: barbarischer Ort auf der Flucht, nächtlicher Ort, mystischer Alpdruck des Chaos. In seinen Gebärden weist dein Bewohner die Nacht des alten menschlichen Tieres vor. Das Grotteske gewinnt seinen Umriß im Zug deiner Berge: ein Tölpel und eine dicke Hure unter den eilenden Wolken. Und deine Ränder, weiß wie die Wolken, dreieckig und wie geblähte Segel gewölbt: barbarischer Ort auf der Flucht, nächtlicher Ort, mystischer Alpdruck des Chaos.*

Hier, in der Tiefe des Chaos, sollen die sinnlichen, dionysischen Kräfte aufgenommen werden, es gilt, sie im Kompromiß nach



oben zu zwingen, damit sie sich in der Kunstenergie des Sprachlichen zu entfalten vermögen. Denn Dino Campanas Sprache ist zugleich eine zutiefst sinnliche Sprache, in der sich die begrifflichen Bedeutungsbegrenzungen auflösen, so daß die Ränder durchlässig werden, um eine höchstmögliche Anzahl von Bedeutungen im selben Wort zu entfalten. Der Sinnüberschuß ist Prinzip, denn nur so bekommt das Wort in seiner Wiederholung, Variation und Weiterführung beschwörenden Klang: *Quellen, Quellen, die wir hören müssen, Quellen, Quellen, welche wissen, Quellen, welche wissen, Quellen, welche wissen, welche Geister hier, welche Geister hier sind, um zu hören...*

„*Nel fuggire la stretta oppressione dei contrari si crea l'arte*“, im Fliehen vor dem Druck der scharfen Widersprüche entsteht die Kunst, heißt es in den Notizen Campanas, in denen Sinnes- eindrücke, poetische Varianten und poetologische Reflexions- splitter aneinandergereiht werden. Und wenn das Ich dann von den Quellen aus dem Lauf des Flusses hinab in die Täler folgt, wenn es seinen Mäandern, seinem Weg zwischen Bewegung und Stau, reißendem Strom und abgestandenem Teich nachvollzieht, dann bewegt es sich in seinem orphischen Element. Das Wasser ist das Element der überquellenden Bedeutungsfülle, aus ihm entspringt das Lied, das den Arno hinab sich in die Tiefe ergießt, das Lied der Klarheit und der Läuterung, das zugleich die Ursprünge und das Erinnern umfaßt: *l'acqua la mia memoria é così*. Entspringen, Bewegen, Anhalten und Aufstau, Gehen, Sehen und Schreiben rhythmisieren diese Prosa, die den Dingen nur noch Worte gibt, um die Gegensätze ineinander aufzulösen. Die Anfänge der Poesie an den Quellen werden zu Quellen der Poesie, die Klarheit, Reinigung und Frische verbindet sich mit der Erinnerung und steht dann letztlich für die Erinnerung selbst. So bezeichnen Worte wie *sorgere* nur noch, um die Dinge zu beschwören, sie einander anzunähern, ineinander überfließen zu lassen, sie aufeinander zuzubiegen und ineinander zu überführen, rauschend und schnell oder langsam, verzögert: *...und daneben fließt Wasser, Wasser, Wasser ohne Eile, ein Brunnen unter einem Küppelchen, darauf die Büste eines weisen Kaisers: Wasser, Wasser, Wasser fließt ohne Eile und darüber die blinde Büste eines weisen römischen Kaisers.*

Der Schub der Evidentia, die sinnliche Annäherung durch Farben, Düfte und Klänge, dieses Vor-Augen-Führen als wirksames Verspüren durch das wahrnehmende Ich, garantiert die Kontinui-

tät die der Sinnüberschuß aufreißt, und konstituieren die Metapher Dino Campanas, in der blutige Lichttropfen fallen, die Falterona grün, schwarz und silbern anschwillt wie eine versteinerte Woge, der Bogen blau über dem Zwischenraum der Säulen bebt, gerillt von hohen Mauern. Diese Metapher, die oft vernachlässigt wurde, weil der Bildaufbau syntaktisch über die präpositionalen Fügungen metonymischen Anordnungen zu folgen scheint, macht die Lyrik Campanas aus. Denn nicht der Zerfall von Welt konstituiert die Wahrnehmungs- und Imaginationsbilder Campanas, nicht nur die sprachliche Setzung und präpositionale Fügung bilden seine Interieurs und Landschaften. Es ist die Metapher, die annähert und trennt, die ineinander schiebt und aufhält, die die *Canti Orfici* einleitet, durchzieht und beendet.

Denn die *Canti Orfici* beginnen mit einem Ent-fernen der Ferne, in den ersten Szenen der Nacht. Die hier imaginierte Flußlandschaft, aus der das Lied steigen wird, verschiebt vom ersten Augenblick an die örtliche Ferne in zeitliche Nähe über den Sinneseindruck und läßt das Bild aus der Kontingenz aufscheinen: *Ich erinnere mich an eine alte Stadt mit roten Mauern und vielen Türmen, ausgesengt auf der endlosen Ebene im heißen August, die ferne Kühlung grüner und sanfter Hügel im Hintergrund. Brückenbögen, riesenhaft leer über dem sumpfigen Fluß, seinen seichten, bleiernen Stauungen ...*

Das Ich, das dann seinen Weg durch die Welt der eigenen Imagination geht, muß diese Welt verspüren. Es macht aus der Orientierungsmetapher der Ferne eine verspürte Kühle. Sie löst die Distanzen auf und nähert die Vergangenheiten an. Auf dem Weg Dino Campanas biegen sich deshalb grüne Kurven, wölben sich Straßen. Die Metapher läßt die Sterne auf den Baumspitzen tanzen oder am Himmel fliehen, hier spannt die Veranda einen bunten Bericht aus Bögen, wird die Küste ins abendlich-goldene Viereck gesenkt, heftet die Turmuhr die Zeit wie einen Perlmutterknopf auf die Piazza und das Email des vierstizigen Fliesendachs lacht.

Schreibrhythmus und Verbalmetaphorik gehen eine Einheit ein, die Dinge fließen ineinander bis sich im intensivierten Rausch dann auch der Körper dem Raum verbindet und das Ich seine höchste Identifikation erfährt: *...wild, schwarz, von den Winden bewegt die Pampa die mir entgegenlief, um mich aufzunehmen in ihr Geheimnis: wo der Lauf eindrang mit der Geschwindigkeit eines Untergangs: wo ein Atom im betäubenden Wirbel, im schaurigen Krachen des unwiderstehlichen Ansturms kämpfte.*



Und doch geht es schließlich zurück zum Spektakel des Untergangs im Abendlicht, zu den Stätten der Mittelmeerkultur. Mit Dino Campanas Version der funkelnden Mittelmeerkultur in der Zeitendämmerung endet die Poesie der Beschwörung und der Evokation im schweifenden Blick über die Projektionsfläche der Plätze: *Wer kann sich glücklich heißen der deine glücklichen Plätze nicht sah, die Gassen über denen der lange Tag sich noch rühmlich wehrt in goldenen Trugbildern, während im Schatten der grünen Laternen eine Mythe sich ausbrütet im arabischen Marmor und gewundene Arme ausstreckt nach deinen vergoldeten Türmen, nächtliche Mittelmeersonne?*

Am Ende wird der Verlust erfahrbar, die Entfernung prozessual am Geschauten spürbar: *Auf der anderen Seite des Platzes ragt der viereckige Turm, ein Leuchten auf seinen verwitterten Ziegeln, über den dunklen geblähten gewundenen flackernden Gassen. Vielfarbig lacht das Email des vierspitzigen Fliesendachs, während im weißen verschwommenen Hintergrund bei den grünen Lampen die Unzucht kaiserlich thront. Daneben die Büste mit ihren weißen verwitterten leeren Augen, und droben die grüne Turmuhr heftet wie ein Knopf die Zeit auf die Ewigkeit des Platzes. Die Straße windet und vertieft sich. Wie Wolken auf den Hügeln segeln die Häuser noch im wechselnden Grün und ganz hinten erscheint das Bild der Jungfrau Maria ganz weiß, zitternd zwischen Flügelschlägen in der Luft.*

Impressionistisch scheinende Lichteffekte tauchen den Raum zurück in seine fluide Atmosphäre. Das Träumen des Anfangs, das Verzögern der Bewegung im Auf- und Abstieg entlang des Wassers, die sich in der Bewegung steigernde identifikative Gebärde in den Amerikagedichten, sie machen jetzt den Platz zur Bühne des Endes, ohne daß der vitale Aspekt des Sich-Zuneigens der Dinge aufgegeben wird. Gesang und Zauber des Carmen sind vorbei. Dafür triumphiert die bewegliche, atmosphärische Bildhaftigkeit, in der Zeiten und Bedeutungen aufgehoben scheinen. Sie liegen sichtbar nebeneinander, werden nur noch vom Flimmern der Luft und der Farbe, vom Zittern der weißen Flügel und vom Grün der Lampen gleichsam ineinander geweht. An wenigen Stellen, an der blinden Skulptur, der archaischen Matrone, erinnert Gegenwärtiges an das Vergangene. Der anfänglich einholenden Raumbewegung, die in den Amerikagedichten gipfelte, ist das Konstatieren des Sich-Entfernens gewichen. Die

letzten Mittelmeergedichte verzögern den Untergang. Die Evokation tritt zurück ins Kontinuum der visuell erfahrbaren Kontingenz. Die *Canti Orfici* enden, indem sie Entfernung aufzeigen, loslassen und doch anhalten, die Eigenbewegung schließlich in die bewegliche Raumtopographie überführen und den Dingen ihren Lauf lassen.

Michèle Mattusch  
(Humboldt Universität Berlin)