universität innsbruck
Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

Die Kunstanschauung des "l'art pour l'art" in der Lyrik des italienischen Risorgimento

Weber, Maria

[1926]

urn:nbn:at:at-ubi:2-2606

DIE KUNSTANSCHAUUNG

DES "L'ART POUR L'ART" IN DER LYRIK

DES ITALIENISCHEN RISORGIMENTO.

UB INNSBRUCK
+C196956607

Maria Weber.

[~~W~~ 1426 V.]

I N H A L T .

Seite

Literatur - III - VI

Einleitung - 1

Die verschiedenen Strömungen in der Literatur zu Beginn des italienischen Risorgimento - - - - - - - - 12

Unpersönlichkeit und Objektivität bei den französischen Parnassiern und den italienischen Dichtern des Risorgimento - 34

"Impassibilité" als Basis der künstlerischen Gestaltung 59

Anschaulichkeit des Stiles als Folge der Unpersönlichkeit des Dichters - - - - - - - - - - - - - - - - - 83

Zanella - 87

Carducci - 98

Pascoli - 104

Graf - 112

Naturbetrachtung und Naturbeseelung - - - - - - - - - - 120

Schluss - 150

L I T E R A T U R .

I. W E R K E D E R D I C H T E R .

A. Italienische:

Aleardo Aleardi, Canti. Firenze, Barbera, 1899.

Giosue Carducci, Poesie. Bologna, Zanichelli, 1904.

Prose. Bologna, Zanichelli, 1904.

Ceneri e Faville (Opere V).

Giunta alla derrata - ai poeti nostri odier-
nissimi e lor difensori gli amici pedanti.
Firenze, Campolini, 1856.

Gabriele D'Annunzio, Primo Vere. Lanciano, Carabba, 1913.

Canto Novo, Intermezzo. Milano, Treves, 1924.

L'Isotteo, La Chimera. Milano, Treves.

Le Elegie Romane. Milano, Treves, 1921.

Arturo Graf, Poesie. Torino, Chiantore, 1922.

Il Riscatto. Milano, Treves, 1901.

Giov. Pascoli, Myricae. Bologna, Zanichelli, 1924.

Canti di Castelvecchio, Bologna, Zanichelli, 1907.

Primi Poemetti. " " , 1912.

Nuovi Poemetti. " " , 1911.

Poemi Conviviali. " " .

Odi e Inni. " " .

Pensieri e Discorsi. " " . 1907.

Emilio Praga, Poesie. Milano, Treves, 1922.

Giacomo Zanella, Poesie. Firenze, Le Monnier, 1923.

Le versione poetiche. Firenze, Le Monnier, 1877.

Giacomo Zanella, Della Letteratura italiana nell'ultimo secolo. Città di Castello, S. Lapi, 1915.

Scritti varî. Firenze, Le Monnier, 1877.

B. Französische:

Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Paris, Lemerre, 1868.

Leconte de Lisle, Poèmes Antiques. " " .

Poèmes Barbares. " " .

Poèmes Tragiques. " " .

Derniers Poèmes. " " .

II. ENGERE UND WEITERE LITERATUR.

A. Einschlägige Werke:

Agaizzi, La religione, i ricordi e la donna nella poesia del Manzoni e del Carducci.

Alberto Allan, Studîsulle opere poetiche e prosastiche di G. Carducci, Torino, Loescher.

Borgese, Studî di Letteratura moderna. Milano, Treves, 1915.

Ferdinand Brunnetière, L'Evolution de la Poésie Lyrique. Paris, Hachette,1894.

Bulderetti, Giov. Pascoli. Milano, Libreria Editrice.

René Canat, Du sentiment de la solitude morale chez les romantiques et les parnassiens.

Canilli, L'Opera poetica di E. Praga. Milano, Palestrini, 1907.

Cesareo, La critica miltante. Palermo, Trimarchi, 1911.

Saggi di critica. Ancona, Morelli.

Chiarini, Memorie della vita di G. Carducci. Firenze, Barbera,1907.

B. Croce, La Letteratura della nuova Italia. Bari, Laterza,1921.

Damiani, Henri Auguste Barbier et Carducci.

De Sanctis, Storia della Letteratura italiana. Bari,Laterza, 1925.

Donati, La poesia di G. Zanella. Venezia, 1889.

Du Prel, Psychologie der Lyrik. Leipzig, 1880.

Ermatinger, Das dichterische Kunstwerk, Leipzig, Teubner, 1921.

A. Galletti, Lirica e storia nell'opera di due poeti.

La poesia e l'arte di Giov. Pascoli. Roma, Formiggini, 1918.

Th. Gautier, Rapport sur le mouvement littéraire de 1830-1868.

Paris, Charpentier, 1895.

E. Geiger, Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik. Halle, 1905.

V. Gioberti, Del Primato morale e civile degli italiani.

Torino,Unione Tipografica,1920.

Giubbini, V. Hugo e Carducci poeti della storia.

Jeanroy, Carducci l'homme et le poète. Paris, Champion, 1911.

G.A. Keiser, Stilstudien zu Leconte de Lisle, Halle,Niemeyer,1917.

V. Klemperer, Romantik und französische Romantik, Idealistische Neuphilologie, Festschrift für K.Vossler.Heidelberg.

D. Mantovani, Letteratura contemporanea. Torino, Editrice Nationale, 1913.

Maugain, Carducci et la France.

C. Mendès, Le Parnasse contemporain.

Le mouvement poétique en France de 1867 à 1900.

Rapport.Paris,Hachette,1902.

A. Meozzi, G. Carducci, Firenze, Vallecchi, 1921.

Müller-Freienfels, Poetik. Leipzig, Teubner, 1921.

Piccolo, Zodiaco letterario. Firenze, Vallecchi, 1923.

V. Rossi, Storia della Letteratura italiana. Vol.III,Milano, Vallardi, 1921.

V. Schilirò, La credenza carducciana e il suo valore. Bronte,1912.

Storia letteraria d'Italia (L'ottocento).Milano, Vallardi.

Thovez, Il pastore, il gregge e la zampogna. Napoli,Ricciardi,1910.

Tosti, Nemesi Carducciana.

Vossler, Italienische Literatur der Gegenwart. Heidelberg, 1914.

E. Winkler, Das dichterische Kunstwerk. Heidelberg, 1924.

Der Weg zum Symbolismus in der französischen Lyrik,
Festschrift für K.Vossler, Heidelberg.

G. Zardo, Zanella nella vita e nelle opere. Firenze, Le Monnier,1905.

B. Zeitschriften:

Nuova Antologia 1868 - 1891, 1913.

Critica 1903 - 1922.

Cultura 1912.

Natura ed Arte 1904, 1909.

Rassegna Contemporanea di Roma 1914.

Rassegna bibliografica di letteratura italiana Vol.XX e XXI.

Rivista d'Italia 1906 - 1924.

Rassegna Italiana 1924.

Zeitschrift für französische Sprache und Literatur Bd. 19.

C. Anthologien:

S. Ferrari, Antologia della lirica moderna italiana. Bologna,
Zanichelli.

Pietrobono, Poesie di Giov. Pascoli, Bologna, Zanichelli, 1920.

Walch, Anthologie des poètes francais contemporains. Paris,
Delagrave 1924.

I. E I N L E I T U N G.

Wie stark in Italien der Glaube an die Führerrolle auf dem Gebiete der bildenden Künste und der Literatur um die Mitte des 19. Jahrhunderts war, spricht deutlich aus den Sätzen, die Gioberti in seinem Buch " Del Primato morale e civile degli Italiani " niederschrieb: " Il Bello essendo un idea individuata dalla fantasia, la nazione ideale e possedítrice dei primi elementi scientifici dee pur essere la nazione immaginativa per eccellenza, cioè quella che trovò i primi tipi, e li recò, educandoli e svolgendoli, al più alto segno di perfezione. Il primato estetico d'Italia è dunque cronologico e logico ad un tempo; poichè da un lato essa precedette gli altri popoli occidentali nell'uso delle lettere e delle arti nobili, e per l'altro gli vinse; la letteratura e l'arte italiana essendo le sole fra le moderne che agguaglino in pregio, e per qualche verso avanzino le antiche."(Vol. III, p.1) Zu diesem Glauben berechtigte wohl Gioberti der rasche Aufschwung der italienischen Literatur aus dem Tiefstand des 18. Jahrhunderts. Hatte sich auch die Erneuerung des italienischen Geistes unter fremden Einflüssen vollzogen, so schien es doch, als ob der gewaltige Geist Manzonis die Führerrolle auf dem Gebiete der Romania übernehmen sollte.

Betrachtet man aber die italienische Literatur von ihrem Uranfang an, so wird man gewahr werden, dass der italienische Geist vor allem zu den ruhigen, klassisch-edlen Formen neigt, zu einem abgegrenzten harmonischen Ganzen. Einzig und allein

in der Periode einer starken nationalen Bewegung konnte man einer Kunst zugänglich sein, die sich gegen eben dieses Ideal auflehnte und jeglichen Zwang von sich wies, deren Kern eine vollkommene Entgrenzung war. Dort, wo die Auflehnung gegen die jahrhundertlange Unterdrückung am heftigsten loderte , in der Lombardei, drang die Romantik in Italien ein und wurde zur Bundesgenossin der Freiheitsgedanken. Man sah in ihr die Möglichkeit einer Erleichterung im dichterischen Schaffen und verband damit die Hoffnung, Italien eine Volksdichtung zu geben. Es blieb jedoch bei einzelnen politischen Liedern, welche die Jugend zu Kampf und Entsagung, zum Glauben an die hohen und edlen Ziele der Nation begeisterte. Der italienischen Literatur eine Volksdichtung zu schenken, blieb auch der Romantik versagt und der Gedanke wird voraussichtlich auf lange Zeit in Italien eine Utopie bleiben. Alle Versuche, die in dieser Hinsicht gemacht wurden, zerschellten wohl vor allem an der Tatsache, dass der Durchschnitt des italienischen Volkes auf einer niedrigeren Bildungsstufe steht als z.B. das deutsche. In Italien war es aber stets die grosse Vergangenheit des Landes, die dem Dichter Stoff und Anregung gab. Nicht nur, dass er selbst sich noch als ein Glied jenes Volkes fühlte, das einst die Welt mit seinem Ruhm erfüllt hatte, überall mahnten ihn noch die Trümmer des vergangenen Glanzes an die künstlerische Vergangenheit seiner Heimat. Diese geschichtlichen Reminiszenzen setzen aber im Geniesser bestimmte Kenntnisse voraus, sollen sie nicht wie leerer Schall und Rauch an ihm vorbeigehen. Ein anderer Grund, der einer Entwicklung der italienischen Volksdichtung hindernd im Wege steht, mag darin zu finden sein, dass die Menschen von einer glücklicheren Natur umgeben sind , die

ihre Seele weniger zum Sinnen und Träumen anregt, es fehlt ihnen die Sehnsucht nach dem Eden voll Glanz und Sonne, weil sie des Lichtes nicht entbehren. So hat auch der naive Geist dieses Volkes nur einen sehr geringen Schatz an Märchen und Sagen aufgebracht " L'italiano, sagt Carducci, contro un opinione assai superficiale, non è popolo poetico, ---------- inanzi alla poesia, inanzi a quest'arte disinteressata di delineare fantasmi superiori o interiori simmetricamente nella parola armonica e pura, il popolo italiano, pratico, positivo, machiavellico, che pur nelle più calde espansioni mira con mente fredda all'utile e godibile immediatamente e in materia rimane di ghiaccio." (Opere, p. 851)

Es fehlte den Italienern nicht an religiösem Aufschwung noch an Macht des Gefühles, um eine romantische Kunstdichtung zu schaffen. Was aber dem romanischen Wesen widersprach, war, wie Klemperer sagt, die ewige Unrast des Entgrenzens. " Nicht der Subjektivismus, nicht die Macht des Gefühls, nicht der religiöse Aufschwung fehlen dem Romanen, aber ein Drang zur Ordnung, zum Festen, zur geschlossenen Form ist immer in ihm." (Romantik und französische Romantik, in Festschrift für Karl Vossler, S.29) Die Hymnen Manzonis sind von einem tiefen religiösen Gefühl getragen und die Lyrik Leopardis ist rein subjektiv und voll tiefer Innerlichkeit, aber in der Dichtung beider zeigt sich wieder jener Drang zur Ordnung, zur Begrenzung, zur geschlossenen Form, der uns immer wieder Zweifel aufsteigen lässt, ob man Manzoni und Leopardi zu den Romantikern rechnen dürfe.

Was jedoch die Romantik an Neuerung der dichterischen Inspirationen mit sich brachte, war der Harmonie und dem Schönheitsideal der Italiener fremd, so sagt Benedetto Croce "Bene invase

e corse l'Italia, dopo il 1815, una nordica cavalcata di spettri, di vergini morenti, di angeli - demoni, di disperati e cupi bestemmiatori, e si udirono scriccolii di scheletri, e sospiri e pianti e sghignazzate di folli e delirii di febbricitanti. Ma tutto ciò fu moda e non poesia. ---------- Tanta sterminata produzione romantica, e nessun romantico in Italia fra il 1815 e il 1860. (Croce, Critica VI, p.345)

Die ganze, rein subjektive Lyrik voll glühender Vaterlandsbegeisterung eines Berchet und Mameli kann man aber wohl nur als romantisch definieren. Doch versetzte das politische Moment , welches die Romantik in der italienischen Literatur ins Leben gerufen, ihr auch den Todesstoss. Indem die Dichtung vollkommen in den Dienst der Politik trat und zu deren Sklavin wurde, entfremdete sie sich ganz dem Ideal einer reinen Kunst, die nur in sich und aus sich bestehen kann. Wohl erfüllt eine hohe Woge nationaler Begeisterung, ein unerschütterlicher Glaube an die " nazione eletta " alle Werke jener Jahre, aber als die Freiheitsbestrebungen der Italiener im Jahre 1848 erlahmten, war ihre Mission erfüllt. Die Führung entglitt den Händen der Dichter und mit ihr war auch die Quelle ihrer Inspiration erschöpft. De Sanctis charakterisiert am Schlusse seiner " Storia della letteratura italiana " diese Periode und spricht zugleich eine Hoffnung aus : "L'Italia è stata finora avviluppata come di una sfera brillante, la sfera della libertà e della nazionalità, e ne è nata una filosofia e una letteratura, la quale ha la sua leva fuori di lei, ancorchè intorno a lei. Ora si dee guardare in seno, dee cercare se stessa, la sfera dee svilupparsi e concretarsi come sua vita interiore." (vol.II, p. 417) Aber die Hoffnung, Italien werde seine Kunst in sich und aus sich finden, ist so wenig erfüllt worden wie der Glaube Giobertis an die geistige Füh-

rerrolle Italiens. Frankreich wurde wieder das geistige Zentrum der Romania, und als die Italiener im Kampfe gegen die Romantik nach neuen Ausdrucksmitteln für ihre Kunst suchten, wendeten sie ihre Blicke forschend nach der lateinischen Schwester.

In Frankreich hatte sich aber zu jener Zeit bereits eine tiefe Wandlung vollzogen. Die Romantik, deren Bestreben darauf gerichtet war, die Kunst von dem Form- und Gefühlszwang der Klassik zu befreien, hatte ihr Ziel erreicht und bereits überschritten. Sie war in Frankreich wie in Italien nur ein Fremdkörper gewesen, den der rationale Geist der romanischen Völker bald überwand. Die neue Dichtung stand im Zeichen des Naturalismus und der aufblühenden Naturwissenschaften, sie nahm den Kampf gegen die gedankliche und stilistische Formlosigkeit, gegen den Ueberschwang der Romantik auf. Das Resultat dieser engen Verbindung von Kunst und Wissenschaft war aber die von den Parnassiern geforderte " Unpersönlichkeit ". Der Künstler muss hinter seinem Werke verschwinden, wie der Gelehrte hinter seiner Forschung und ebensowenig wie dieser darf er seine Persönlichkeit in das Kunstwerk einschmuggeln. Damit war aber die wichtigste Forderung der parnassischen Kunstlehre gegeben, es war gleichsam der Kern, aus dem sich die anderen entwickelten. Durch dieses Zurücktreten seines eigenen " Ich " war der Dichter gezwungen, für sein Erleben ein Symbol zu schaffen. Es waren nicht mehr seine Gefühle, die er aussprach, sondern allgemein menschliche; dadurch gewann aber sein Werk ungemein an Wert, denn jeder Dichtung gegenüber, wenn sie wirken soll, muss der Leser stets das Gefühl haben " tua res agitur ", sie muss das " innere Tun " des Geniessers anregen, muss ihm lyrische Stimmung suggerieren. Indem jedoch der Lyriker seinem Werke objektiv gegenüber-

steht, wird er auch stets auf eine vollkommene Ausführung bedacht sein, da er bewusst für einen Geniesser schafft.

Um die Objektivität zu erhöhen, forderten die Parnassier im Gegensatz zu den überschwenglichen Herzensergüssen der Romantiker, dass der Dichter " impassible " sei. Er muss Herr bleiben über die entfesselten Mächte seiner Phantasie, damit sie ihn nicht überwältigenund seine Unpersönlichkeit gefährden. Damit war aber nicht gesagt, dass der Künstler kalt und gleichgültig seinem Werke gegenüberstehen sollte. Er musste sich nur bezwingen, seine schwingende Erregung, seine menschliche Anteilnahme bezähmen und bändigen und so darf sie auch in seinem Werke erscheinen. Die Kunst hatte also nicht mehr den Zweck, dem Dichter Erleichterung seines Herzens zu schaffen, sondern nur jenen, im Leser ästhetische Lustgefühle zu wecken; denn " Es ist im letzten Grunde nicht das persönliche Weh und Leid, das uns hinreisst, sondern vor allem der allgemein menschliche Charakter, der aus den Gedichten spricht." (Emil Geiger, Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik, S. 57)

Um aber unsere Seele zu ergreifen und hinauszuführen aus der Welt des Gegebenen, dass sie sich selbst vergisst, um nur noch in den Gestalten und Bildern des Dichters zu leben,haben sich die französischen Parnassier der verschiedenartigsten Mittel bedient.

Gautier hat einzig das Bestreben, im Leser visuelle Vorstellungen zu wecken. Es lag in der malerischen Veranlagung seiner Natur, auch in seinen Dichtungen Bilder in feinster Linienführung zu zeichnen. Wenn er diese auch in eine vollkommene Sprache gekleidet hat, so gleichen seine Worte doch mehr funkelnden Edelsteinen, die uns wohl die Illusion

einer schillernden Farbenpracht erwecken können, aber niemals unsere Seele ganz zu erfüllen vermögen, weil ihnen eben jene bestimmten Stimmungsobertöne fehlen, jenes Zusammenfliessen von Anschauung und Gefühl, das das ganze Wesen der lyrischen Dichtung ausmacht, Gautier war der erste, der die Forderung des " l'art pour l'art " aufgestellt hat. Frei von jedem Zweck sollte die Kunst nur der reinen Schönheit geweiht sein, um durch sie dem Leser höchsten ästhetischen Genuss zu gewähren. Um aber die Erfüllung dieses Schönheitstraumes zu finden, musste die Kunst zurückkehren zu den Vorbildern des alten Hellas, an den edlen, einfachen Linien jener Meisterwerke sollte sie sich inspirieren und die phantastisch - grotesken Formen gotisch - romantischer Kunst meiden:

Reviens, reviens bel art antique
De ton paros étincelant
Couvrir ce squelette gothique,
Dévore le bûcher brûlant!

L'art.

Theodor de Banville war der ausgesprochene Künstler des Wortes, reiche, schillernde und glänzende Worte charakterisieren seine Dichtung, mit ihnen umhüllt er gleichsam die Fülle der rasch vorbeieilenden, nie fest umgrenzten Bilder seiner Gedichte. Im Gegensatz zu Gautier ist seine Kunst ausgesprochen musikalisch, was unsere Seele bezaubert, ist der wunderbare Rhythmus seiner Verse. Auf keinen anderen Dichter lassen sich die Worte Jouberts besser anwenden: " Les mots s'illument quand le doigt du poète y fait passer son phos-

phore; les mots des poètes conservent du sens même lorsqu'ils sont detachés des autres, et plaisent isolés comme des beaux sons; on dirait des paroles lumineuses de l'or, des perles, des diamants, et des fleurs." (Rapport sur le progrès de la poésie von Th. Gautier, S. 73)

Leconte de Lisle hat nicht nur die plastischen und musikalischen Elemente der Wortkunst glänzend vereint, sondern auch alle Gefühlswerte, die in der Sprache liegen, mit unerreichter Meisterschaft zusammenwirken lassen. Ueber seiner Dichtung schwebt der mystische Zauber des Orients, es weht aus ihr ein feiner Hauch indischer Philosophie. Die reiche tropische Natur mit ihrer glühenden Farbenpracht entrollt sich vor unseren Augen, unser Ohr wird von den fremden Namen mit ihrem weichen, vollen Klange berauscht und wir empfinden den süssen, schweren Duft, der diese märchenhaft schöne Natur erfüllt. Und meisterhaft versteht Leconte de Lisle diese Natur zu beseelen und unsere Phantasie hinauszuführen aus der Welt des Realen in das Land der Träume.

Neben der harmonischen Breite Banvilles steht die rauhe, herbe Konzentration Baudelaires und die ruhige Ausgeglichenheit Leconte de Lisles. Eng schmiegt sich aber die Sprache an diese Eigenheiten ihrer Dichtung, wie ja stets wahre Meister der Dichtkunst jenes innige Verhältnis zwischen Gedanken und sprachlichem Ausdruck erstreben.

Die neue Richtung in der französischen Literatur machte sich, wie jede neue Strömung, die ihren Weg über die Alpen nahm, zuerst in Oberitalien geltend. In Mailand fand die Dichtung Baudelaires in dem Kreise, der sich um Emilio Praga sammelte, begeisterte Aufnahme. Was aber diese jungen Leute für

seine Dichtung entflammte, waren die Gedanken, die der kranken Seele Baudelaires entströmten. So tauchen immer wieder die " Fleurs du mal " bei der Lektüre von Pragas Gedichten auf.In seinem " Preludio " der " Penombre " sagt er:

O nemico lettor, canto la Noia,
L'eredità del dubbio e dell'ignoto
Il tuo re, il tuo pontefice, il tuo boia,
Il tuo cielo e il tuo loto !

Poesie, p. 92.

und Baudelaire schliesst seinen Prolog der " Fleurs du mal " mit den Versen ab:

C'est l' Ennui ----------
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat
- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère.

zit. bei Croce, Lett.p. 251.

und wenn wir Verse wie die folgenden lesen:

Errano i vermi ciechi e spensierati
Sul bianco seno e sulla bianca faccia.

Penombre, Seraphina p.164.

können wir nur an eine Wiederaufnahme jenes gewollt seltsamen Gedankens Baudelaires denken:

O vers! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux!

Le mort joyeux, Fleurs du mal, p. 208.

Ganz entgangen war aber Praga und seiner Schule der Wert, der in den fein ziselierten, vom Innersten der Sprache getragenen Versen dieses extremsten Anhängers parnassischer Kunst ge-

legen ist. So war es der "Scapigliatura Milanese" nicht gegeben, Nachahmer zu finden, es war wie ein rasches Aufblitzen einer neuen Kunstrichtung, die aber zusammenbrechen musste, weil ihr eben der innere Wert fehlte, der bei der Dichtung dieser " Kunst mit den Mitteln der Sprache " nur in der Sprache selbst liegen kann.

Auch der alternde Prati fühlte die Aenderung, die sich zu vollziehen begann, und er trug ihr in seinem " Canto d'Igea " Rechnung; indem er aber die alte Bahn verliess,vermochte er sich auf der neuen nicht zu dichterischer Höhe zu erheben. Selbst Aleardi dieser gefeiertste unter den Dichtern der italienischen Romantik,fühlte ihre Macht, und es liegt die Tragik eines verfehlten Lebens in der Antwort, die er seinen Freunden gab, als sie ihm Lob spendeten: " Non lodate, non lodate! Di tutta questa roba non resterà nulla di qui a vent'anni. Ho sbagliato. La strada è un altra; e c'è chi l'ha vista, e se non pretende di andarvi troppo in corsa, arriverà alla fama vera e durevole. È un gran dolore quello d'aver lavorato tanti anni e dover poi confessare a se stesso di non aver fatto nulla che valga." (Mazzoni, l'Ottocento, p. 614) Und auch jener andere, den Aleardi in diesen Worten meint, Carducci, konnte sich dem Einfluss der französischen Literatur nicht entziehen, wie sehr er sich auch in Wort und Schrift gegen alles Fremde in der italienischen Kunst wandte, ja sogar soweit ging, sich im jugendlichen Ungestüm gegen jede fremde Sprache zu verschliessen. Aber später musste er selbst zugeben, dass er sich fleissig in den Schriften Quinets und Barbiers bewegt habe. Er hat aber Victor Hugo nicht nur besungen, sondern auch manches von

ihm übernommen, und es waren Gedichte der " Châtiments ", die er sich zum Muster nahm, Gedichte jener Periode im Schaffen Hugos, die am nächsten mit dem französischen Parnass verwandt ist. Es gibt, wie ich mir zu zeigen vornehme, gar manches in den Dichtungen Carduccis, das an den Stil Leconte de Lisles und anderer Parnassier erinnert. Sein Zeitgenosse Zanella hatte bereits vor ihm die neuen Strömungen wahrgenommen und sie in seinem Bestreben, die Dichtung Italiens wieder ihrem alten Glanze zuzuführen, als Mittel benützt.

So haben sich alle von Prati und Emilio Praga, dem Haupte der Mailänder Bohème an bis zu D'Annunzio und Pascoli in den Spuren des französischen Parnass bewegt.

Im Folgenden soll nun an einzelnen Werken einiger Dichter nachgewiesen werden, was von den verschiedenen Elementen der "Théorie de l'art pour l'art" italienisches Gut geworden ist. Welcher Mittel sich die Italiener bedient haben, um im Geniesser jenen vollendeten ästhetischen Genuss zu erwecken, den in so hohem Masse nur die Dichtung mit ihrer unerschöpflichen Fülle künstlerischen Möglichkeiten geben kann.

II. DIE VERSCHIEDENEN STROEMUNGEN IN DER LITERATUR ZU BEGINN DES ITALIENISCHEN RISORGIMENTO.

Cesare de Lollis hat als erster in kurzem Essays, wenn auch bloss andeutungsweise, auf die feinen Fäden hingewiesen, die von der nachromantischen Dichtung Frankreichs zu den Werken Zanellas und Carduccis hinüberführen. Am Schlusse seines geistreichen Aufsatzes "Un parnassiano d'Italia", welcher in der Nuova Antologia vom Jahre 1913 erschien, bemerkt de Lollis: "Tutta questa famigliarità con materia e formule scientifiche ha un'unica precisa significazione stilistica, stà cioè a base d'una riforma di lingua poetica presso lo Zanella come presso quei francesi che parallelmente o in fondo al romanticismo si atteggiano poeti della scienza e della modernità." Mit dieser leicht hingeworfenen Bemerkung ist de Lollis vielleicht der erste unter allen Kritikern Zanellas, der die Ideale dieses Dichters erkannt hat. Man war sonst allgemein geneigt, in Zanellas[1] dichterischem Schaffen nur das Streben nach einer Vereinigung von Glauben und Wissenschaft zu sehen, eine Annahme,

---

1) Giacomo Zanella wurde am 9. September 1820 in Chiampo (Venetien) geboren.- Am 6. August 1843 empfing er die Priesterweihe.- 1847 erlangte er die Doktorwürde an der philosophischen Fakultät der Universität Padua.- 1857 wurde ihm der Unterricht der italienischen Sprache an dem öffentlichen Gymnasium von Venedig übertragen.- Seine wissenschaftlichen Arbeiten lenkten die Aufmerksamkeit auf ihn und er wurde im Jahre 1866 als ordentlicher Professor für italienische Literatur an die Universität Padua berufen.- 1875 wurde Zanella auf sein eigenes Verlangen in den Ruhestand versetzt.- Er zog sich in die ländliche Einsamkeit, in das Tal des Astichello, zurück, wo er am 14. Februar 1888 verschied.

Eine umfassende Bibliographie seiner Werke gibt Croce in "Critica" Bd.II.

zu der wohl seine Stellung als Priester geführt hat. Wenn ein Priester das Werden des Kosmos oder die Wunderwelt des Wassertropfens besang, was lag da näher als der Gedanke, er tue dies, um die Errungenschaften der Wissenschaft mit den althergebrachten Dogmen des Glaubens in Einklang zu bringen ? So konnte es geschehen, dass man die wahren Absichten des Dichters nicht erkannte. Dem aufmerksamen Leser seiner Werke und ganz besonders seiner Prosaschriften muss es aber klar zu Bewusstsein kommen, dass Zanellas ganzes Sinnen und Trachten darauf gerichtet war, einer Erneuerung der italienischen Dichtung, einer Vervollkommnung der sprachlichen Mittel die Wege zu bahnen. Vorbild zu diesen seinen Bestrebungen war ihm, dem fleissigen Leser und eifrigen Uebersetzer fremder Dichtungen, wohl die neue Kunstrichtung Frankreichs gewesen. Die oberste Forderung der Parnassier war ja die sorgfältige Pflege des Stiles, des Gedankens, der zerlegten, gegliederten Idee; nicht äusserliche Abrundung der Sätze, sondern das Auffinden des richtigen Ausdrucks war ihr höchstes Ziel. Der Gedanke, der seinen richtigen Ausdruck gefunden, hat innere und äussere Schönheit, Rhythmus, Harmonie erreicht. In diesem Sinne wendet sich auch Zanella an die neapolitanische Jugend, in dem er ihr die Ziele weist,denen sie nachstreben sollte: "L'ispirazione poetica è cosa subitanea, ma vestirla di forme sensibili, porgerla altrui raccolta e bene scolpita nel segno della parola,è lavoro lento, minuto,faticoso e spesso penoso. Misurare l'estensione del propio pensiero e cercare il periodo che gli sia più conveniente, scegliere le frasi che più lo possano rilevare,cernire le parole, che col loro suono e colorito più lo possono esprimere, è studio che ricerca pazienza non solo, ma lunghe e attente letture dei migliori. (Scritti varii p. 348) Diese Forderung

nach unermüdlicher Arbeit, diese Geringschätzung der Inspiration im Gegensatz zu Romantik tritt uns bei Flaubert, bei Leconte de Lisle und den anderen französischen Dichtern dieser Periode entgegen. "L'inspiration c'est de travailler tous les jours" ruft Baudelaire aus und Leconte de Lisle nimmt diesen Gedanken in erweiterter Form auf: " Une oeuvre d'art complète n'est jamais le produit d'une inspiration irrefléchie, et tout vrai poète est doublé d'un ouvrier irreprochable,en ce sens du moins, qu'il travaille de son mieux." (Etude sur Auguste Barbier, D.P.p.272, zit. bei Keyser, Stilstudien zu Leconte de Lisle,p.16) Noch schärfer aber wendet sich Carducci gegen die Inspiration, indem er sie schlankweg als "una gran ciarlataneria" definiert und er führt diesen Gedanken noch weiter aus: "Quella che i più credono o chiamano troppo facilmente ispirazione bisogna farla passare per il travaglio delle fredde ricerche e tra il lavoro degli instrumenti critici a provar s'ella dura." (Primo Giubileo di Magistero, Prose p.1319)

Ein gleicher grundlegender Gedanke verbindet Carducci und Zanella, diese in ihren Anschauungen, in ihrem Charakter und Temperament so verschiedenen Menschen: der erbitterte Kampf gegen die Romantik. Beiden schwebte eine Erneuerung der italienischen Dichtkunst, eine Wiederbelebung der Sprache, ein bis ins Detail gepflegter Stil vor. Der Verschiedenheit ihres Wesens entsprachen auch die Wege, welche sie zur Erreichung dieses Ideals einschlugen. Der stille, ruhige Priester von Vicenza, der jedem Kampf abhold war, suchte in eifriger Uebersetzung seinen künstlerischen Horizont zu erweitern, seine Sprache zu bereichern. Er war mit allen modernen Dichtungen fremder Nationen vertraut und bereit, Neuerungen, die seinem Ideal einer Dichtung

förderlich waren, sich anzueignen.

Der jugendliche Carducci[1] hingegen verschloss sich vorerst jedem fremden Einfluss, er suchte seine Zuflucht einzig und allein bei den Dichtern der Klassik, bei Horaz, Vergil, Ovid; bei Dante, Petrarca und Leopardi und sammelte schon in jugendlichem Alter eine kleine Gemeinde begeisterter Verehrer der Klassik "gli amici pedanti" um sich. Der nationale Gedanke, welcher der Romantik in Italien die Tore geöffnet, sollte ihr auch zum Verhängnis werden. Man fing an, in allem, was romantisch war, fremden Import, namentlich deutschen, zu wittern, und verwarf es deshalb als nicht national.

Die kleine Sammlung Gedichte eines obskuren Livorneser Dichters Braccio Bracci "Fiori e Spine" gab Carducci und seinen Freunden Gelegenheit, öffentlich gegen die Romantik Stellung zu nehmen. Die erste Flugschrift "Di Braccio Bracci e di altri poeti modernissimi" hatte Gargani zum Verfasser, legte aber so ziemlich die Gedanken des ganzen Kreises dar. Die Angriffe dieser begeisterten Anhänger einer rein klassisch-nationalen Kunst waren aber derart barock und übertrieben , dass sie die schärfste Kritik und eine wahre Flut von Hohn und Spott auf sich zogen, eine Tatsache, die neuerdings eine Antwort zur Folge hatte. Sie liess auch nicht lange auf sich warten."La giunta alla derrata - ai poeti nostri odiernissimi e lor difensori gli amici pedanti" wurde von allen Freunden gemeinsam verfasst und in ihr

---

1) Giosue Carducci wurde am 27. Juli 1835 in Val di Castello (Toskana) als Sohn eines Arztes geboren.- Nachdem er seine philologischen Studien an der Hochschule zu Pisa vollendet hatte,bekleidete er für kurze Zeit eine Lehrstelle an der Mittelschule von San Miniato bei Florenz. - 1860 wurde er auf die Lehrkanzel für italienische Literatur an der Universität Bologna berufen, eine Stellung, die Carducci bis zu seinem Tode am 16. Februar 1907 innehatte.
Eine umfassende Bibliographie seiner Werke gibt Croce in "Critica" Bd. VIII.

begegnen wir mehr oder weniger den gleichen Gedanken wie in der ersten Flugschrift. Man ging so weit, Goethe, Manzoni, Lamartine anzugreifen, Metastasio über Shakespeare zu stellen. Trotz all der Ungereimtheiten hat das kleine Büchlein den einen Wert, die ästhetisch-politisch-ethischen Ansichten des jugendlichen Carducci kund zu tun, denen er mit einigen Modifikationen auch im späteren Leben treu geblieben ist. "In politica l'Italia su tutto, in estetica la poesia classica su tutto, in pratica la schiettezza e forza su tutto."

Aber nicht nur auf polemische Weise bekämpfte Carducci die Romantik, auch in seinen Jugendgedichten verschont er sie nicht und wir finden in ihnen die gleiche Geringschätzung, die aus seinen Prosaschriften spricht.

Beviam, se non ci arridano
Le sacre Muse indarno,
Ora che artoa caligine
Preme i laureti d'Arno.

Gema e ne l'astro pallido
Stanchi le inferme ciglia
La scelerata astemia
Romantica famiglia:

A noi progenie italica
Ridan gli dèi del Lazio,
La madre de gli Eneadi
E l'armonia d'Orazio.

Brindisi, Juvenilia,p. 63.

Ein andermal berauscht er sich in einem Gedichte an Targioni

Tozzetti an dem Gedanken, niemals ein romantisches Werk verfasst zu haben.

Non io l'Apolline cimbro inchinai,
Io tosco e memore de l'are attèe;
Né di barbariche tazze circèe
Ebro saltai.

Ottavio, al libero genio romano
Libiam noi liberi qui nel gentile
Terren d'Etruria: lunge il servile
Gregge profano.

A O. T. T., Juvenilia, p.37.

Betrachtet man aber diese Periode im dichterischen Schaffen Carduccis genauer, so lässt sich aus seiner ganzen Verachtung der Romantik einzig und allein das politische Moment herausfühlen. Carducci war ein begeisterter Italiener; was ihn mit der Klassik verband, war der Gedanke, auf klassischem Boden zu leben, das Erbe einer gewaltigen Zeit übernommen zu haben, und sein Traum war, Italien sowohl in der Politik als auch in der Kunst wieder dem alten Ansehen zuzuführen, ihm die führende Stellung in der Literatur zu erwerben. Es schwebte ihm jene Zeit vor, wo Dante und Petrarca der Welt zum Vorbild gedient, eine Wiedergeburt der schönen Künste, wie sie die grossen Geister des 16. Jahrhunderts angebahnt hatten. Die Romantik war für ihn in erster Linie fremder Import, und er hasste alles, was fremd war, weil er überall eine Gefahr für das eigene Land befürchtete. Dann war das romantische Motiv im Grunde träumerisch-weich, dazu angetan, das Volk vom heroischen Gedanken abzubringen, und überdies war die Romantik eng mit dem Christen-

tum verbunden, das Carducci verhasst war, weil er in ihm die erste Ursache des Unterganges der Latinität sah:

---------- Roma

più non trionfa.

Più nor trionfa, poi che un galileo
di rosse chiome il Campidoglio ascese,
gittolle in braccio una sua croce, e disse
- Portala, e servi. -

Alle Fonti del Clitumno, Odi barbere, p.801.

So war diese ganze negative Einstellung des Dichters der Romantik gegenüber eigentlich von ausserästhetischen Momenten bedingt. In der Tat hat auch Carducci, als er seinen künstlerischen Horizont erweiterte, diese exklusive Stellung aufgegeben. Der Verächter der "scellerata astemia romantica famiglia" hat sich so weit mit ihr versöhnt, dass einzelne seiner Gedichte sogar weitgehende Spuren von Romantik aufweisen. So enthalten die Levia Gravia des Jahres 1868 auch ein Sonett, das Carducci in der Gesamtausgabe von 1904 in die Juvenilia eingereiht hat, das aber sowohl in der Konzeption als auch im Stil schon an eine spätere Periode gemahnt:

Passa la nave mia, sola, tra il pianto
De gli alcion, per l'acqua procellosa;
E la involge e la batte, e mai non posa,
De l'onde il tuon, de i folgori lo schianto.

Volgono al lido, omai perduto, in tanto
Le memorie la faccia lacrimosa;
E vinte le speranze in faticosa
Vista s'abbatton sovra il remo infranto.

Ma dritto su la poppa il genio mio
Guarda il cielo ed il mare, e canta forte
De' venti e de le antenne al cigolio:

- Voghiam, voghiamo, o disperate scorte,
Al nubiloso porto de l'oblio,
A la scogliera bianca de la morte.

Libro III,XXXVI,Juv.p.85.

Der erste Vers ruft uns sofort zwei andere Gedichte in Erinnerung, die bezeichnenderweise für diese Periode im dichterischen Schaffen Carduccis den beiden entgegengesetzten Richtungen angehören: Petrarca und Heine. Auch das Sonett Petrarcas, das Carducci vorgeschwebt haben mag:

Passa la nave mia colma d'oblio
Per aspro mar a mezza notte il verno
Sopra Scilla e Caribdi; et al governo
Siede il signor, anzi'l nemico mio.

ist von tiefer Traurigkeit durchflutet, aber die Konzeption ist doch eine andere. Eine ruhige Konzentration des Gefühles verbindet sich mit der vollkommenen Einheit des Bildes,während Carduccis Strophen diese Einheit nicht aufweisen. Die Verbindung klassischer und romantischer Elemente wird nicht zur Verschmelzung, und was dem Sonett die Charakteristik gibt, ist eigentlich jenes Streben nach Entgrenzung, wie es der romantischen Dichtung eigen. Die Bilder, welche Carducci evoziert, sind von dem düsteren Schauder romantischer Balladen erfüllt. Das steuerlose Schiff, das durch das wilde Meer zu den bleichen Gestaden des Todes fährt, ist ein Sujet, das wir bei den Romantikern aller Nationen finden. Wie uns auch das Schiff als Symbol

der Seele des Dichters in einem kleinen, wunderbar stimmungsvollen Gedichte Heines begegnet:

Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
Wohl über das wilde Meer;
Du weisst, wie sehr ich traurig bin
Und kränkst mich doch so schwer.

Dein Herz ist treulos wie der Wind
Und flattert hin und her,
Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff
Wohl über das wilde Meer.

Verschiedene.

Das Gedicht hat Carducci viel später im altitalienischen Versmass in seine Muttersprache übersetzt.

Mit der Erweiterung und Verfeinerung der Aesthetik Carduccis zeigt sich bei ihm immer mehr die Tendenz, seine Dichtung dem Einfluss der Romantik zugänglich zu machen. In dem Gedichte "Poeti di parte bianca", das Carducci gleichsam als Rahmen zweier Balladen geschaffen hat, finden wir die Schilderung eines mittelalterlichen feudalen Milieus, das mit seiner düster-weichen Herbststimmung, der schönen, von ihren Hofdamen umgebenen Marquise, mit dem ihr zu Füssen liegenden Windspiel, dem tronenden Franceschino Malaspina stark an ähnliche Bilder Giovanni Pratis erinnert. Wohl erhebt sich Carducci, indem er der Geschichte bis ins Detail treu bleibt und wirkliches Leben und Bewegung in das Ganze hineinbringt, weit über Prati, doch trennt diese Schilderung geschichtlicher Ereignisse des Mittelalters noch ein tiefer Abgrund von jenen, denen wir später in der "Canzone di Legnano", in "Faida di Comune", in "Su i campi di Marengo" begegnen werden. Die "Endecasillabi" der "Poeti di parte bianca"

erinnern an jene Aleardis, man könnte fast sagen, dass der klassische Elfsilbler Foscolos, das bevorzugte Versmass der Juvenilia Carduccis, sich mit demjenigen Aleardis verschmolzen habe. Carducci hatte zu jener Zeit die Neuausgabe der Werke Aleardis zu rezensieren und schon in den "Juvenilia" finden sich Stellen, die deutlich auf die Dichtung Aleardis hinweisen.

War auch Aleardi[1)] ein typischer Vertreter der Romantik in Italien, so war er doch einer der ersten, welcher der neuen Strömung, die von Frankreich einzudringen begann, sich insoweit zugänglich zeigte, als er sich ihrer Ideenwelt bemächtigte, allerdings ohne das tiefe Verständnis für die rein künstlerischen Tendenzen der Parnassier aufzubringen. Bedeutet doch die Forderung einer Vereinigung von Wissenschaft und Kunst in der Aesthetik Flauberts nur Genauigkeit, Bündigkeit, absolute Wahrhaftigkeit in der Darstellung und nicht nur die Schilderung kosmischer Ereignisse oder technischer Errungenschaften, wie sie die schöpferische Phantasie eines Dichters bilden kann. Eine rein logische Folgerung daraus ist die Forderung nach Unpersönlichkeit und Distanzierung des Künstlers von seinem Objekt. Aleardi war allzufest in der Romantik, speziell der italienischen Romantik verankert, um diese ungeheure Umwälzung plötzlich in seiner Dichtung zu vollziehen. So nimmt er zaghaft nur einzelne Elemente davon für sich in Anspruch, er beginnt in einem Zyklus von Gedichten die grossen kosmischen Umwälzungen zu schildern. Aber dieser Aleardi, der die gewaltige Grösse und den Zauber des Weltenwerdens im Nebel der Jahrtausende erblickt, der sich an

---

1) Aleardo Aleardi wurde am 4. November 1812 in Verona geboren.- Er studierte Rechtswissenschaft an der Universität Padua.- In die politischen Wirren jener Jahre verstrickt, wurde er mehrmals verhaftet. Nach der Einigung Italiens gelangte er jedoch zu hohen Ehren und starb in Florenz am 17. Juli 1878.

dem Werden und Vergehen in der Natur berauscht oder die ewigen Rätsel einer überirdischen Welt zu erforschen strebt, steht immer im Widerspruch mit dem Aleardi, der in einem süsslich-verschwommenen Stil Frauen- und Vaterlandsliebe mit reichem Wortschwall besingt. Es fehlt ihm die Kraft, sich aus den alten Fesseln zu befreien, sich zur Grösse eines Flaubert oder Leconte de Lisle durchzuringen und für die italienische Dichtung bahnbrechend zu werden. Der Beifall, den man ihm als Romantiker gezollt, wurde ihm zum Verhängnis, er konnte nicht darauf verzichten; obwohl ihm die Grösse der neuen Kunstrichtung klar war, wendet er doch immer wieder die plattesten Effekte der Romantiker an, um sich auf diese Weise jenen Beifall zu sichern, der ihm von einzelnen Schichten der Bevölkerung in so reichem Masse gespendet wurde. So verknüpft er stets die Frau mit all seinen Dichtungen, Exkursionen in die Gebiete der Prähistorie oder in die entfernten Inseln des Ozeans klingen in eine Liebesbeteuerung aus. Aber er kann keine innige Verschmelzung der beiden Gedanken vollziehen; nur lose aneinander gekettet stören sie den Gesamteindruck, weil sie kein klares Bild vor uns erstehen lassen.

Aleardi ist auch der einzige unter den italienischen Romantikern, der den Exotismus in seine Dichtung aufgenommen hat; aber sein Orient gleicht nur allzuoft einer romantischen Landschaft trotz seiner geradezu peinlichen Genauigkeit in der Terminologie der Fauna und Flora jener Länder, mit welcher er vielleicht der strikten Forderung der Parnassier nach Genauigkeit Genüge leisten wollte. Mit dieser ausgesprochenen Pflege der Terminologie mag er D'Annunzio zum Vorbild gedient haben, der in seinen Dramen und Gedichten diese Vorliebe bis ins Ungemessene erweitert hat.

Bei Aleardi ist dieses Zurückgreifen in der Zeit, die Freude

an entfernten Ländern doch wieder eng mit dem Streben nach geistiger Entgrenzung verknüpft. Die neue Welt, auf welche er direkt oder indirekt durch die Parnassier Frankreichs gelenkt wurde, gab ihm Gelegenheit zur Bereicherung seines eigenen Ich. Die Worte Viktor Klemperers in Bezug auf die französische Romantik lassen sich sehr wohl auf Aleardi anwenden: "All das Malerische, Seltsame, Kühne, Andersartige fremder Zeiten ist ihm willkommen - - aber er behängt schliesslich doch nur sein eigenes Ich mit all den fremden Dingen, so wie sich Jungen mit bunten Federn als Indianer herausputzen. Die sachliche Versenkung in die andere Zeit, die Hingabe an die andere Seele fehlt, man schiebt das eigene lebensgierige Ich unter." (Viktor Klemperer, Romantik und französische Romantik, Festschrift für Karl Vossler, S. 25) Dieser Mangel an Versenkung in eine andere Zeit macht sich auch im deskriptiven Teil des "Monte Circello" fühlbar, wo Aleardi das Werden des Kosmos in eine Landschaft hinein verlegt, wie sie unter den Romantikern konventionell geworden war. Nicht eine getreue Naturschilderung, wo Kraft, mit Schönheit gepaart, majestätische Bilder vor uns herauf beschwört, nur das grauenerregende Walten der Elemente, das, bis ins Ungemessene gesteigert, den Geniesser nicht emporzuheben vermag aus der Welt des Alltags, sondern ihm nur Schaudern einflösst, wenn es nicht durch allzu krasse Ungenauigkeit dem gebildeten Leser ein Lächeln abringt.

Carducci fühlte aus dieser Lyrik, deren technische Mängel er erkannte, dennoch etwas Neues, Ungewohntes heraus, dem er einen Platz in seiner Dichtung einräumte. Ganz im Sinne Aleardis beschreibt Carducci das Weltwerden in seinen "Selve primitive."

Ma quindi per lo pian stridea la roggia
Alluvione de' vulcani, intorno
Funereo lume coruscando; e sempre
Caligavan le cime ardue tonanti;
E l'oceàn muggiva; e in su l'azzurra
Alpe salian le nuvole fumanti
Da l'oceàno: paurosamente
Minacciavano al ciel roveri negre
Di vastissima ombra quinci; e a l'ombra
Con lupi urlanti e fere altre la prole
S'accogliea de gli umani. --------

La Selva primitiva, Juv. p.108.

Diese Verse erinnern uns sowohl in der Konzeption als auch im technischen Aufbau an eine bekannte Stelle des "Monte Circello" :

Or presta attento, Itala mia, l'orecchio
Ad insolito canto.
---------- Italia,
Questo mio paradiso altro non era
Che un ordin lungo di selvaggi coni
Incoronati da perpetuo lampo,
Onde il mite Apennin s'ingenerava.
Un mare negro che giammai dal canto
Allegrato non fu del remigante
Malinconicamente circonfuso
Tormentava le vergini scogliere.
L'aura bagnata di mortal rugiada
Con le tepide nubi invidiava

A la giovane terra il blando riso
De le giovani stelle. Ardea talora
Come d'antico cimitero i solchi.
L'onde d'erranti fiaccole azzumine:
Talora innumerati anni bollia
Per reconditi ardori, e lento lento
Emergeva una molle isola calva;
E sur essa appariva alla sinistra
Lampana dei vulcani una infinita
Deformità di creature morte:
Mistico germe di venture pietre
E maraviglie.----------

Monte Circello.

Hier wie dort ist die visuelle Wirkung durch die Fülle der sich jagenden Bilder unmöglich gemacht; denn "Unser Bewusstsein vermag nur einige, sehr wenige, nacheinander gegebene Vorstellungen zu einem Nebeneinander zusammen zu fassen; -------- Gibt der Dichter nun eine grosse Anzahl von Einzelheiten, so verschwinden von einem gegebenen Moment an die zuerst gegebenen aus unserem Bewusstsein, sie werden durch die neuen hinaus gedrängt und die Entstehung eines auf einmal übersehbaren Bildes ist unmöglich. (Roetteken, Poetik "Die Sprache und das innere Bild" S. 51, zit. bei E. Winkler, Das dichterische Kunstwerk) Allein darin erhebt sich Carducci über Aleardi, dass er die Einheit der Konzeption nicht durch fremde Elemente zerstört. Auch Versbau und Rhythmus der "Selve primitive" weisen starke Aehnlichkeit mit Aleardis Versen auf. Nur macht sich auch hier das Bestreben Carduccis nach technischer Vervollkommnung geltend, indem er durch eine Cäsur Leben und Bewegung in seinen Vers bringen

will und die Sprache durch Neologismen zu bereichern sucht. Allerdings kann sich Carducci auch hier wieder nicht ganz vom Klassizismus befreien; der Vergleich, den er der Mythologie entlehnt, ist störend und unschön:

---------- E tu,febea
Lampada solitaria entro l'immenso
Radiante, non gemere le vite
Chine su l'opra del crescente pane,
Non danze d'imenei vedesti,--------

Selva primitiva,Juv. p. 106.

Die Prähistorie war ein ausserordentlich beliebtes Gebiet der Parnassier. Es bedeutete für sie eine Flucht aus der Gegenwart in eine ferne Zeit; sagt doch Gautier: "Il y a deux sens de l'exotisme: le premier nous donne le goût de l'exotique dans l'éspace, le goût de l'Amérique, le goût des femmes jaunes, vertes, etc. Le goût plus raffiné, une corruption plus suprême,c'est le goût de l'exotique à travers les temps." (Cassagne, La théorie de l'art pour l'art, p. 373) Angeekelt von ihrer Umgebung, von der ganzen Zivilisation überhaupt, voller Sehnsucht nach ursprünglichen, ungemischten Kunstwirkungen, voll unbestimmter Ideale und Wünsche, mussten sie in dieser Flucht in längst vergangene Zeiten ein Rettungsmittel erblicken, das ihnen geistige Freiheit brachte, ihrer Phantasie freien Spielraum gewährte, bei höchster Unpersönlichkeit und stärkstem Realismus doch ihrer persönlichen Neigung folgen zu können. Dieses Losreissen aus ihrer Umgebung erlaubte es ihnen auch, leichter gewisse ästhetische Effekte zu erzielen, es umwob ihre Dichtung jener geheimnisvolle Zauber,den nur der Adel des Alters, die niemals vollkommen gelösten Rätsel vergangener Zeiten gewähren können. So veröffentlicht Bouilhet

im Jahre 1859 eine Gedichtsammlung "Les Fossiles", die einen ausserordentlich fein abgetönten Stimmungsgehalt mit einer bis ins Extrem ausgearbeiteten Genauigkeit verbinden. In traumhaft schönen Bildern entrollt sich die märchenhafte Welt, die keines Menschen Auge je gesehen, vor uns. Wie aus einem fein ziselierten Rahmen heben sich die farben - und formenschönen Landschaften ab, die der Nebel der Jahrtausende umhüllt. Auch nicht die kleinste Disharmonie stört die Einheit der Konzeption, welche durch die Vollkommenheit des sprachlichen Ausdrucks zu höchster Geltung gelangt.

Diesen wunderbar feinen Stimmungsgehalt, die vollendete Harmonie des Ausdrucks finden wir auch in der kleinen Ode Zanellas "La conchiglia fossile", die unbestritten zum Besten gehört, was Zanella geschaffen, aber auch zum Besten, was die moderne italienische Lyrik aufzuweisen hat. Wie weit sind doch die folgenden Strophen, die in der Konzeption an den "Monte Circello" Aleardis und an Carduccis Jugendgedicht "La selva primitiva" erinnern, von diesen beiden entfernt!

Sul chiuso quaderno
Di vati famosi,
Dal musco materno
Lontana riposi,
Riposi marmorea
Dell'onde già figlia,
Ritorta conchiglia.
Occulta nel fondo
D'un antro marino
Del giovane mondo
Vedesti il matino;
Vagavi co'nautili,

Co' murici a schiera;
E l'uomo non era.
Per quanta vicenda
Di lente stagioni,
Arcana leggenda
D'immani tenzoni
Impresse volubile
Sul niveo tuo dorso
De' secoli il corso!
Noi siamo di ieri;
Dell'Indo pur ora
Sui taciti imperi
Splendeva l'aurora;
Pur ora del Tevere
A' lidi tendea
La vela d'Enea.
È fresca la polve
Che il fasto caduto
De' Cesari involve.
Si crede canuto
Appena all'Artefice
Uscito di mano
Il genere umano!
Tu, prima che desta
All'aure feconde
Italia la testa
Levasse dall'onde,
Tu, suora de'polipi,
De' rosei coralli
Pascevi le valli.

Riflesso nel seno
De' ceruli piani
Ardeva il baleno
Di cento vulcani;
Le dighe squarciavano
Di pelaghi ignoti
Rubesti tremoti.
Nell'imo de' laghi
Le palme sepolte;
Nel sasso de' draghi
Le spire rinvolte,
E l'orme ne parlano
De' profughi cigni
Sugli ardui macigni.

La conchiglia fossile, Vol.I, p. 48.

Alle diese Strophen atmen warmes Leben, das durch die Bewegung, welche sich durch das ganze Gedicht zieht, gesteigert wird. Die Präzision des Ausdrucks erhöht die visuelle Anschaulichkeit der Bilder. Unsere Einfühlung wird aber auch durch die klangliche Harmonie einer Sprache, in der sich Begriffs - und Gefühlswerte ergänzen und decken, gefördert. Diese Pflege der Sprache war sowohl bei Zanella als auch bei den Dichtern des französischen Parnass eines der grundlegenden Prinzipien ihrer Kunst. Für sie war Dichtung der höchste Ausdruck der Kunst, weil sie alles, was Malerei, Plastik und Musik auszudrücken vermag, in sich vereint und so die höchste Suggestionskraft auf den Geniesser auszuüben vermag. Um aber dieses Ziel zu erreichen, bedarf es einer Sprache,

die weit über jene der Prosa erhaben ist und die sich der Dichter nur in steter Arbeit, indem er sich stets die Meisterwerke der Grössten vor Augen hält, erwerben kann. So schreibt Zanella in einem Briefe an einen seiner Schüler: " Le raccomando di nuove i poeti latini, Virgilio ante omnes. Si ricordi che oggi la poesia di moda tira alla prosa, si ricordi che la sobrietà è prima dote d'ogni grande poesia e che questa sobrietà non s'impara che dai greci e dai latini." (zit. bei Donati: La poetica di Zanella) An einem anderen Orte wendet er sich scharf gegen diejenigen " che vorrebbero piantare in Italia la poesia tedesca, la quale non isdegna, anzi ama il linguaggio piano e, per così dire domestico; mentre noi Italiani abbiamo speciale linguaggio, come l'ebbero i Greci e i Latini: linguggio remoto mille miglia del prosaico." (Fedele Lampertico, Giacomo Zanella, Ricordi, p. 168) Aus beiden Stellen erhellt die Absicht, eine vollendete dichterische Sprache wieder zu neuem Leben zu erwecken. Bezeichnend für Zanella ist es jedoch, dass er Vergil als vortrefflichstes Beispiel hinstellt. Bei welchem anderen der lateinischen Dichter hätte er auch das Muster für eine so reiche Fülle künstlerischer Mittel finden können, um die Sprache zu ihrer vollsten Geltung zu bringen?

Was Zanella jedoch ganz eng mit den französischen Parnassiern verband, war die unbegrenzte Hingabe an die Kunst, der Kultus der Schönheit. Für ihn konnte die Kunst nur eine Bestimmung haben, die Vermittlerin der vollendeten Schönheit zu sein, und wenn er in seinen " Scritti varii " die Worte schreibt: " Quando io dico l'arte per l'arte, non intendo di dire la forma per la forma, il mezzo pel mezzo, come intendono che si dica i nemici di questa formola; io intendo di dire, che l'arte deve unicamente mirare

all' arte, cioè all'espressione del bello, se poi da questa espressione del bello nasce il conseguimento di qualche nobile fine, tanto meglio sarà doppia la gloria e il trionfo dell'arte ----------
ma l'arte deve essere sempre fine non mezzo." (Scritti varii , p. 34 s.), so ist damit schon das Urteil seiner späteren Kritiker vernichtet, welche seiner ganzen Dichtung einen bestimmten Zweck, die Vereinigung der neuesten Errungenschaften der Wissenschaft mit den kirchlichen Dogmen, zuschrieben. Zanella spricht es selbst aus, dass die Kunst nur Selbstzweck sein könne, und wenn sie durch ihre Schönheit den Geist der Menschen zu erheben vermag, so ist das eine Eigenschaft, die ihr an sich inne wohnt, es kann aber niemals ein bestimmter Zweck des Dichters sein. Die Worte Zanellas sind aber wie ein Echo jener anderen, die Théophile Gautier in der Préface zu den " Fleurs du mal " geschrieben hat:" Baudelaire était pour l'autonomie absolue de l'art, et il n'admettait pas que la poésie eût d'autre but qu'elle - même et d'autre mission à remplir que d'exciter la sensation du beau , dans le sens absolu du terme." Und er führt diesen Gedanken noch weiter aus, indem er Baudelaire selbst sprechen lässt: " La poésie, pour peu qu'on vueille descendre en soi - même, interroger son âme, rappeler ses souvenirs d'enthousiasme, n'a pas d'autre but qu'elle - même, elle ne peut pas en avoir d'autre; ---------- Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les moeurs, que son résultat final ne soit pas d'élever l'homme au - dessus des intérêts vulgaires. Ce serait évidemment une absurdité. Je dis que, si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique ---------- (Charles Baudelaire, Fleurs du mal, Préface, p. 25 s.)

Um seinen Werken die erstrebte Vollendung zu geben, hat Zanella in unermüdlichem Eifer Dichtungen der Lateiner, Franzosen und Engländer übersetzt. Dadurch gewann seine Sprache jenen Reichtum, jene Schmiegsamkeit, jene vollkommene Harmonie zwischen Gedanken und sprachlichem Ausdruck, die seine Dichtungen so weit über jene der letzten Romantiker erhebt und ihn so eng mit den französischen Parnassiern verbindet. Auch Leconte de Lisle war ein eifriger Uebersetzer griechischer und lateinischer Dichtungen, es erschienen von ihm Uebersetzungen der Ilias und der Odyssee, Werke des Aeschylus, Sophokles, Euripides und Horaz und er selbst sagt: " J'ai depensé sept années dans mes traductions elles me rapportèrent sept mille francs, et je m'y crevai les yeux. " Und doch hat diese Arbeit, wie Marmoni-Garrol in einem Aufsatze über Leconte de Lisle in der " Nuova Antologia " vom Jahre 1913 bemerkt, dem Dichter neue Horizonte eröffnet, sie hat seine Technik verfeinert, seine Sprache bereichert " Quest'opera che il Leconte de Lisle condusse a termine con tanta coscienza di intendimenti e che fu così poveramente retribuita aperse un nuovo e più ampio crizzonte alla sua arte poetica. "

Zanella hat erst sehr spät, schon ein Vierzigjähriger, im Jahre 1868, eine kleine Sammlung eigener Gedichte veröffentlicht. Im gleichen Jahre erschienen auch die " Levia Gravia " Carduccis und die Parallelen, die damals gezogen wurden, fielen zu Gunsten des Priesters von Vicenza aus. Man horchte gespannt auf die neue Sprache, die aus diesen Dichtungen erklang, es war, wie das Ahnen einer sich erschliessenden Epoche in der Dichtung Italiens.

Carducci hatte seinen Weg noch nicht gefunden, auch er

wollte der Dichtung Italiens neue Bahnen erschliessen und wollte vor allem die dichterische Sprache wieder zu ihrer vollen Höhe emporheben. Er versuchte dies, indem er sich eng an die Klassiker hielt und einzelne Elemente der Romantik damit zu verschmelzen versuchte. Auf diese Weise brachten aber seine Gedichte des Jahres 1868 keine Neuerung, und erwarben sich auch nicht die Anerkennung, die Zanella im ersten Enthusiasmus so reichlich zuteil geworden war. Mag auch dieser Ruhm bald verdunkelt worden sein, mag auch Carducci in seinen späteren Werken hoch über Zanella stehen, so lässt es sich doch nicht leugnen, dass der stille und bescheidene Priester der erste gewesen ist, der deutlich auf die neue Richtung in der Dichtkunst hingewiesen hat. Er war es, der zu allererst die Pflege des Stiles, der vollendeten Sprache in der modernen Lyrik Italiens im Gefolge der französischen Parnassier zu neuem Leben geweckt hat.

Dieser Kult der Sprache, der bei Zanella einsetzt, wird von den späteren Dichtern bis ins Ungemessene gesteigert. Carducci und seine Schüler sind eifrig bemüht, ihren Gedichten volle, weiche Klangformen zu geben. Bei Pascoli beginnt bereits ein leises Virtuosentum; die Sprache ist nicht mehr nur Mittel zur Beschreibung der Natur, der Dichter bedient sich ihrer zur direkten Nachahmung der Töne in Wald und Flur. Auch Arturo Graf, der keiner Schule angehört und dessen ästhetisches Credo von allen Literaturen befruchtet wurde, hat stets die grösste Sorgfalt dem Worte angedeihen lassen. Es sind schwere, dumpfe, man könnte fast sagen dunkle Worte, die seine pessimistische Weltanschauung widerspiegeln. Von ihm sagt Cesareo: " Per esprimere degnamente quel suo mondo interiore tenebroso ed

orrendo, il poeta s'è fatta una provvista di vocaboli che sembran d'acciajo brunito o di basalto, di locuzioni che vibrano com'echi sotterranei o come bronzo percosso." (Critica Militante, p. 128) Sprache ist für D'Annunzio und seine Schule nicht mehr der Ausdruck einer seelischen Bewegung, sie gewinnt Selbstzweck, der Dichter berauscht sich an ihrem Klange, sie nähert sich der Musik, ohne die Suggestivkraft derselben zu besitzen.

III. UNPERSOENLICHKEIT UND OBJEKTIVITAET BEI DEN FRANZOESISCHEN PARNASSIERN UND DEN ITALIENISCHEN DICHTERN DES RISORGIMENTO.

Aus der Erkenntnis, dass nur der Idee ein bleibender Wert inne wohnt, die Taten aber geschehen und vergehen, muss dem Dichter der Wunsch erstehen, in Symbolen zu denken. Er muss gleichsam, wie Spinoza sagt, die Dinge vom Standpunkte der Ewigkeit betrachten, weil den rein persönlichen Gefühlen und Sehnsüchten des Einzelmenschen kein Ewigkeitswert gegeben sein kann. Das Symbol ermöglicht es dem Künstler, seine Gestalten zu idealisieren, sie frei von allen Schlacken und Mängeln des Sterblichen darzustellen, um in einer solch potenzierten und idealisierten Gestalt den einen Gedanken zum Ausdruck zu bringen, mit dem er den Leser ergreifen will. Denn nur dort, wo seine Darstellung frei von allen Nebenumständen ist, die dem Einzelmenschlichen immer anhaften, wird es ihm gelingen, das innere Tun des Geniessers anzuregen. Unsere Einfühlung in das Kunstwerk wird durch die Darstellung allgemein menschlicher Gefühle und Gedanken gefördert, nur wenn wir im Kunstwerk die Harmonie mit unserem eigenen Ich finden können, wird uns die vollkommene Versenkung, das Einssein mit demselben gegeben sein. Im Symbol kann aber jeder das Dargebotene auf seine Weise erleben. Der Künstler gibt uns nur das stimmungserregende Moment an, nur fasslicher, allgemein verständlicher, weil er durch das Wort die Macht hat, an unsere ganze Sinnenwelt zu appellieren.

Als Vigny das Symbol in der französischen Dichtung zu neuem Leben erweckte, hat er also die Lyrik nicht nur um die Möglichkeit des Gedankens bereichert, er hat ihr auch den Weg gewiesen, wie man dem schrankenlosen Subjektivismus Einhalt gebieten könne. Vigny fand jedoch im Symbol nicht nur ein Mittel, den Gedanken plastisch auszudrücken, sondern er diente ihm auch dazu, denselben in die Schranken seines Wertes einzudämmen. So hat er mitten im Taumel der Romantik der Dichtung Frankreichs wieder feste Grenzen gewiesen im Gegensatz zur romantischen Entgrenzung, eine Begrenzung, die es ermöglichen sollte, die ganze Tiefe und die ganze Feinheit des Gedankens in ruhiger, edler Form zum Ausdruck zu bringen. Wenn man, wie Vigny und nach ihm Gautier und die anderen Parnassier, erfassen kann, dass Liebe, Leid und Glück für alle Menschen gleich sind, dass sich die Dinge in einem ewigen Kreislauf wiederholen, kann man zur vollkommenen Abstraktion des eigenen Ich gelangen. Man findet dann Bilder, Symbole und Worte, in denen sich die Seele der Allgemeinheit spiegelt, weil man nicht mehr in ihnen lebt, sondern ihnen objektiv gegenübersteht. So liegen die Wurzeln jener Forderung der Parnassier nach Unpersönlichkeit und Objektivität, die später auch die italienische Dichtung beleben sollten, bereits in der französischen Romantik.

Indem aber der Dichter seine Persönlichkeit zurücktreten lässt, ändert sich auch die Welt seiner Inspirationen. Die kleinen und grossen Leiden und Freuden des Dichters verschwinden aus seinen Werken, um den grossen Ereignissen der Natur, der Weltgeschichte und den ewigen Rätseln der Metaphysik Platz zu machen. Es sind ja im Grunde immer die gleichen Gefühle und Gedanken, die sich in der Dichtung aller Völker und aller

Länder wiederholen. Ein a priori gegebener Stoff, der durch das persönliche Erlebnis des Dichters zum Kunstwerk wird. Und hier liegt auch das Moment, das den wahren Künstler über die anderen Menschen erhebt, indem er dieses sein Erleben in wunderbaren Worten objektivieren kann, dass es in seiner Vollendung den Leser ergreift und ihn dasselbe, wenn auch in seiner eigenen Weise, wieder erleben lässt. Auch dem Nicht-künstler kann es gegeben sein, vor den Schönheiten der Natur zu erbeben, er kann sie selbst als ein vollendetes Kunstwerk erleben, aber er vermag dieses sein Erlebnis nicht derart zum Ausdruck zu bringen, dass es künstlerische Reife erlangt. Umgekehrt finden wir auch in der Literatur und speziell in der italienischen Literatur Beispiele von Dichtern, aus deren Werken wir das Fehlen jedes persönlichen Erlebnisses herausfühlen. Ich denke hier in erster Linie an D'Annunzio in seinen " Elegie Romane " und zum Teil auch in seinen " Laudi ", wo nur glänzende, rauschende Klänge an unserem Ohr vorbeiziehen, formenprächtige Bilder in glühende Farben getaucht, vor unseren Augen erstehen, die aber unsere Seele nicht ergreifen, weil ihnen eben jenes tiefe Erleben fehlt, welches das Kunstwerk des wahren Dichters kennzeichnet.

Um aber sein Publikum zu ergreifen und mit sich zu reissen, ist es erforderlich, dass der Dichter seinen Stoff auch in der Seele seiner Zeitgenossen erlebt. Wie kann nun der Künstler seinen Stoff in der Seele seines Publikums erleben ? Der Dichter mit seiner stark sensiblen Seele lebt in seiner Zeit, er erlebt als grösstes und grundlegendes Kunstwerk seine eigene Zeit mit all ihren Mängeln, Vorzügen und Sehnsüchten. So verwebt sich mit der Seele des Künstlers innig und untrennbar das ihn umgebende

Weltgeschehen und so entsteht eine Basis für das künftige Schaffen, die allgemein verständlich ist, weil sie das Allgemeine in sich enthält, wenn auch verfeinert und künstlerisch sublimiert. Und dieses Sublimieren in der Künstlerseele muss darauf ausgehen, die Zeitinteressen so zu verfeinern, dass ihnen schliesslich der Geist der Unsterblichkeit eingehaucht wird, dass neben dem aktuellen Interesse immer noch so viel unzerstörbares Menschentum dem Kunstwerk inne_wohnt, dass für alle Zeiten das Werk nicht zu veralten vermag. Wohl ist der religiös - politische Hintergrund der Divina Commedia veraltet und zum Teil fast unverständlich, aber Dante hat sein Epos so stark in den unsterblichen Eigenschaften der Menschheit erlebt, dass es nur mit dem Untergehen eben dieser Interessen mit untergehen könnte.

Ermatinger erhebt gegen die Dichter des Parnass den Vorwurf, dass die Zahl ihrer Motive beschränkt sei und sagt: " Man kann beobachten, wie in der Epigrammendichtung der hellenistischen und römischen Literatur -------- bei den französischen Parnassiens und den Lyrikern der Münchener Schule jeweils eine beschränkte Anzahl Motive auftauchen und von einer Hand durch die andere übernommen werden. " (Dichterisches Kunstwerk S.166) Aber die " Théorie de l'art pour l'art " war eben in Opposition gegen die Romantik entstanden, gegen den romantischen Subjektivismus. Die Welt der Inspirationen des Dichters war auf ein bestimmtes Gebiet beschränkt, auf jene allgemeinen Wahrheiten, wie sie der ganzen Menschheit eigen sind. Und diese Probleme wurden in einer Zeit, da die Wissenschaften ihre höchsten Triumphe feierten, aktuell, die Dichter erlebten also auch hier ihre Zeit. Ausser den

wissenschaftlichen Problemen konnte ihnen ihre Umgebung keine Motive geben und so flüchteten sie alle zu der klassisch - reinen Schönheit des Altertums zurück. Leconte de Lisle erhebt gegen die Romantiker den Vorwurf, dass sie diese ewigen Probleme zu Gunsten ihrer kleinen Menschheitsinteressen vernachlässigt haben " épris d'eux - mêmes, et dont la susceptibilité toujours eveillée ne s'irrite qu'au sujet d'une étroite personnalité et jamais au profit de principes éternelles. " (Préface, D.P., zitiert bei G.A. Keiser, Stilstudien zu Leconte de Lisle,S.16) und auch Baudelaire leugnet, dass in der " ivresse du coeur " die Quelle der Inspiration liegen könne " Le principe de la poésie est l'aspiration humain vers une beauté superieure et la manifestation de ce principe est dans une enthousiasme tout à fait differente de la passion, qui est l'ivresse du coeur. " (ebd.)

Albertazzi wirft in seinem Artikel " Carducci e Leconte de Lisle " in der Zeitschrift " Natura e Arte " vom Jahre 1909 die Frage auf, ob die Gleichheit der Konzeption und der stilistischen Mittel in einigen Gedichten Carduccis und denen der verschiedenen Parnassier und besonders denen von Leconte de Lisle durch die Aehnlichkeit des Charakters und Temperamentes oder durch die Gleichheit des kulturellen, historischen und politischen Milieurs hervorgerufen werde. Es liesse sich wohl erwidern, dass alle Bedingungen erfüllt sein müssen, um einen einzigen Gedanken in verschiedenen Sprachen mit gleicher Meisterschaft künstlerisch zu gestalten.

Mit dem Vordringen und Emporblühen der Wissenschaften in Italien war gleichsam der Boden zur Aufnahme der neuen Dichtung vorbereitet. Es musste aber auch eine bestimmte Affinität der

Rasse vorhanden sein, um sich allein dem Einfluss französischer Kunstprinzipien hinzugeben, wie ja die beiden Literaturen stets in einem Verhältnis von " Geben und Nehmen " zueinander gestanden sind. Wie könnte es sonst kommen, dass der Einfluss der französischen Literatur so stark massgebend wurde, während doch Zanella gerade zu jener Zeit englische, spanische und deutsche Dichter übersetzte ? Und auch Carducci kehrt trotz seiner Verehrung für Klop_stock und Platen und in ganz besonderem Masse für Heine, den er auch in einer bestimmten Periode im weitgehendsten Umfange imitiert, wieder zu den Franzosen zurück. Er selbst weist im Jahre 1874, nachdem bereits seine ersten " Odi barbare " erschienen waren und als er sich dem Gipfel seines Ruhmes näherte, auf die enge Verknüpfung der zeitgenössischen italienischen Dichtung mit der französischen hin: " La odierna letteratura italiana non è altro che riproduzione e copia della letteratura francese, ci sarà quà e là qualche spruzzaglia di tedesco, ma il fondo è francese." (Prose, p. 707) Diesen Gedanken nimmt Carducci zwanzig Jahre später wieder auf, indem er bei einer Besprechung des " Prometheus unbound " von Percy Bysshe Shelley, sein Bedauern ausspricht, dass diese Perle englischer Dichtung seinem Lande ewig fremd bleibe, weil man in Italien nur französische Dichtung und französische Sprache pflege. " Di letterature straniere l'Italia non legge che i francesi di questi ultimi anni: in letteratura ella è già un dipartimento della Francia. " (Prose, p. 1247) Und was Carducci in Shelley am tiefsten bewundert, ist eben jene Objektivität in der Dichtung, welche den Kern der parnassischen Kunstlehre bildet: "Tra i poeti nati col secolo o giovani quando il secolo nacque, Shelley è dei più oggettivi. ---- L'oggettività in lui è quanta

in Goethe; con questa differenza che nel tedesco prevale l'inteletto dell' uno e dell' io , nell' inglese quello del tutto e dell' altrui." (Prose, p. 1244)

Das beste Beispiel, wie stark die Affinität der Rasse wirkt, zeigt uns Arturo Graf,[1] der die drei Nationalitäten, welche in seiner Brust stritten, - er war als Kind eines deutschen Vaters und einer italienischen Mutter in Athen geboren - nie verleugnen konnte. Bald nähert sich Graf in seiner Dichtung dem französischen Parnass, ja er gelangt bis zu einer direkten Nachahmung (Parfum imperissable, L'astre rouge von Leconte de Lisle - Fragranza, L'Astro morto); bald taucht beim Lesen seiner Gedichte eine Erinnerung an Rückert (Il sogno di Carlo Magno) oder Rainer Maria Rilke (L'organetto) und andere deutsche Dichter auf, und im Gegensatze zu Carducci, den seine Flucht aus der Gegenwart in die Vergangenheit fast immer nach Rom führt, finden wir bei Graf eine besondere Verehrung des Grichentums. So sagt Nencioni, indem er auf die verschiedenen Tendenzen in der Kunst dieses in seiner Zeit einsamen Dichters hinweist: " Figlio di padre tedesco e di madre italiana il Graf è nato in Atene. Ciò forse spiega l'unione singolare che troviamo nelle sue poesie di qualità contraddittorie e di inconciliabili pregi. Vi è la tristezza vaga e crepuscolare, l'intensità di pensiero e di contemplazione del nord - e la plastica precisione il colorito e il rilievo, la visione netta e infallibile del mezzogiorno. Per cantar la sua

---

1) Arturo Graf wurde in Athen am 19. Jänner 1848 geboren. Er wirkte durch viele Jahre als Professor der italienischen Literatur an der Universität von Turin, wo er am 30. Mai 1913 starb.

Graf hat ausser seinen poetischen Werken noch eine Reihe wissenschaftlicher Abhandlungen veröffentlicht. - Im Jahre 1883

Atene le caustiche e dolorose labbra di Medusa sembran bagnate di una stilla di miele d'Imetto. " (E. Nencioni, A.Graf, in Nuova Antologia,1891)

Um also ihrer Dichtung eine ideale Vollkommenheit sowohl in der Konzeption als auch in der stilistischen Darstellung zu geben, forderten die Parnassier die Vereinigung von Kunst und Wissenschaft. Aber schon bei den Vertretern der " Théorie de l'art pour l'art " wurde diese Forderung verschieden aufgefasst. Eine Richtung ging dahin, exakte Wissenschaft in rhythmischer Form darzustellen. Ihr folgte Sully - Prudhomme in seiner Justice und auch für diese Richtung gibt es in der italienischen Literatur einen Vertreter in Giuseppe Regaldi, der in seinem Gedichte " Lo spirito dell' acqua " alle Eigenschaften des Wassers, den Nutzen und den Schaden, den es der Menschheit zufügen kann, besingt. Andere wieder fanden, dass es einen unüberbrückbaren Antagonismus gibt, zwischen der Quelle, aus der die Wissenschaft, und der, aus der die Kunst strömt. Aber man kann die beiden Gedanken vereinen, wenn man bedenkt, dass die Wissenschaft die Phänomene einfach erklärt, die Poesie aber sie in schillernden Farben darstellt, kurz ihr Bild evoziert.Und dieses Bild wird noch um den ganzen Stimmungsgehalt bereichert, welchen ihm das Erlebnis des Dichters einflösst. Bereits De Sanctis weist auf diese Verbindung hin und sagt: " Quantunque la scienza può divenire poetica e generare e vivificare la letteratura, a ciò richiede che diventi prima sentimento, ispirazione, sponta -

---

gründete er im Vereine mit R.Renieur und F. Novati die wissenschaftliche Zeitschrift " Il giornale storico della letteratura italiana " und hat sich damit eine hervorragende Stellung in der Geschichte der italienischen Literatur gesichert.

neità e non resti astrazione e arrida riflessione. " (De Sanctis, Lezioni di letteratura, Critica XIII, p. 440)

Es sind also zum grössten Teile ästhetische Momente, auf welchen dieser Gedanke einer Verbindung von Kunst und Wissenschaft beruht. Damit der Leser ein Kunstwerk miterleben könne, muss dasselbe in allen Teilen vollkommen sein. Durch eine allzu grobe Entstellung der Tatsachen kann es leicht geschehen, dass die innere Aktivität unserer Persönlichkeit von dem reflektierenden Verstande zurückgedrängt wird und wir so jählings aus unserem Mitspiel herausgerissen werden. Deshalb begnügten sich die Parnassier nicht mehr mit Wirklichkeitsillusionen, die schon mit beiläufigen geschichtlichen und lokalen Andeutungen erzielt werden. Sie forderten vom Künstler strenge Arbeit und warfen den Romantikern " leur mépris naturel de tout travail serieux " vor. Der Dichter muss mit Geschichte, Kulturgeschichte, Geographie und Naturgeschichte vertraut sein, um in seinen Werken eine vollende Präzision des Stiles mit der grössten Genauigkeit der künstlerischen Wiedergabe des Objektes zu vereinen. Es war also keine Verbindung im eigentlichen Sinne, sondern nur Kunst gepaart mit tiefem Wissen. Mit dem Studium der Wissenschaft erweitert sich auch das Gebiet der dichterischen Inspirationen und mit ihnen ändert sich auch der Wortschatz des Künstlers. Namen aus der Geschichte ferner Zeiten und fremder Länder geben ihren Versen einen eigentümlichen Rhythmus; etwas Weltfremdes, gleichsam schon den irdischen Sphären Entrücktes schwebt über diesen Gedichten.

So ist Zanella, der stets bestrebt war, neue Möglichkeiten zu finden, die geeignet waren, die Dichtung Italiens in neue Bahnen zu lenken, auf diese neue Richtung in der fran-

zösischen Literatur aufmerksam geworden. Er sah in diesen neuen Gedanken, die sich von den täglichen Ereignissen des Lebens entfernten und sich über sie erhoben, eine Möglichkeit, die dichterische Sprache seiner Heimat zu erneuern. Die Inspirationen, wie sie eine solche Kunstpflege mit sich brachte, verlangten einen anderen Wortschatz als die landläufigen Liebesergüsse oder die sentimentalen Anpreisungen des Vaterlandes, wie sie sich in den Gedichten der letzten Romantiker stets wiederholten, deren Sprache durch diese stete Wiederkehr der gleichen Ausdrücke gleichsam abgegriffen war und ihren Gefühlswert gänzlich verloren hatte. Wie eng aber die Evolution der Dichtung Zanellas mit jener der französischen Parnassier zusammenhängt, erhellt auch aus verschiedenen Stellen seiner Prosaschriften. Wenn er in der " Prefazione " , die er seinem Gedichtbändchen im Jahre 1868 als Geleit mitgab, die Worte schrieb: " J soggetti che più volentieri ho trattati, sono quelli di argomento scientifico. Ma non è l'oggetto della scienza che mi paresse capace di poesia; bensì i sentimenti che dalle scoperte della scienza nascono in noi. " (Prefazione alla prima edizione, p. 72), so können wir darin nur die Wiederaufnahme und Vertiefung eines Gedankens sehen, den Leconte de Lisle zehn Jahre früher in seiner Préface zu den Poèmes antiques niedergelegt hatte: " L'art et la science, longtemps separés par suite des éfforts divergents de l'intelligence, doivent désormais tendere à s'unir étroitement sinon à se confondre. " (zitiert bei Brunnetière, L'évolution de la poésie lyrique en France, p. 169) oder den Ausruf Flauberts " L'histoire et l'histoire naturelle, voilà les deux muses de l'âge moderne ! Einen ähnlichen Gedanken finden wir auch später bei Carducci, als

er sich mehr und mehr parnassischen Ansichten der Kunst näherte. So schreibt er im Jahre 1874 in seinem Aufsatze " Del Rinnovamento Letterario in Italia ": " Non altre muse v'hanno oramai per gli animosi che la ragione e l'ingegno illuminato e scaldato dall' amore del vero e del bello ne altre ispirazioni v'hanno che dalla meditazione e dallo studio." (Prose, p. 763)

Die eine der beiden Musen Flauberts, die Geschichte, wird sich auch Carducci aneignen, der im Kampfe gegen den uferlosen Subjektivismus der italienischen Romantik eng mit Zanella verbunden war, wie weit er sich auch sonst von ihm entfernte. Dem weltfremden Zanella entsprach die zweite weit besser. Und als ihm die Natur langsam ihre Rätsel zu enthüllen begann, versenkte er sich ganz in ihre Wunderwelt, er belebte sie mit seinen Gefühlen, mit seinem Sehnen und Hoffen. Wenn aber auch allen diesen Versen die tiefe, vom heiligen Feuer der Kunst erfüllte Seele des Dichters innewohnt, sein eigenes Ich tritt nie hervor. Zanella hat in vollstem Masse jene Distanzierung von seinem Objekte gefunden, die Flaubert und Leconte de Lisle vom Künstler verlangen, sei es, dass er seinen Geist in die prähistorischen Ereignisse versenkt, oder die Wunder des Himmels in eleganten, fein ziselierten Versen beschreibt. Denn auch bei Zanella finden wir jene Vorliebe für die zeitliche Distanzierung, den Exotismus in der Zeit, wie ihn Bouilhet, Leconte de Lisle, Heredia und mit ihnen mehr oder weniger alle Dichter des Parnass geliebt haben. Selbst aktuelle Ereignisse haben die Macht, in Zanella die Erinnerung an vergangene Epochen zu wecken, und erst diese bilden dann den Kern seiner dichterischen Inspirationen. Der Durchbruch des Suezkanals evoziert ihm Bilder aus der Geschichte der Völkerwanderung, jener Zeiten, da die Menschenströme ihren

Weg von Osten nach Westen nahmen. Trefflich wirkt durch den Kontrast die Gegenüberstellung des üppigen, duft- und farbenreichen Orients mit der herben rauhen Natur des Westens, welcher der Mensch im harten Kampf die karge Frucht abringen muss. Aber eben dieser Kampf ist es, der seinen Geist stählt und ihn zu immer neuen Taten anspornt. Ihm ist es auch gelungen, einen kühnen Traum zu verwirklichen und die Verbindung mit dem Stammlande durchzuführen. Mit weihevollem Staunen nähern sich die verstreuten Kinder des indogermanischen Sprachenstammes dem Lande, das ihnen allen das Kostbarste," die Sprache ", geschenkt hat:

Nella terra del Sol, donde fanciulla
Uscia l'umana schiatta a'lunghi esigli,
Tornan giganti a riveder la culla
Gli sparsi figli:

Teco noi fumme una famiglia. Erranti
Appiè dell'Imalaia l'idioma
Teco parlamme, che passè ne' canti
D'Atene e Roma.

Il Taglio dell'Istmo di Suez,I,89.

Ein andermal ist es die Natur, der man ihre Geheimnisse entrissen und deren Enthüllung nun malerisch - plastisch vor unseren Augen entsteht. Glitzernde Kristalle waren es, die der fallende Wassertropfen in dunklen Höhlen gebildet, Kristalle, die die Natur im sorglosen Uebermut zu Tal geworfen. Und ihrer hat sich nun der Mensch bemächtigt, um den Schleier all ihrer Geheimnisse zu lüften, um das Nahe und das Fernste zu ergründen. Im Blumenkelche, im Wassertropfen eröffnet sich seinen Blicken eine reiche Welt an Formen und Farben und erschauernd wendet er seinen

Blick hinauf zu den ewigen Gestirnen.

Dal novissimo ciel la nebulosa
Svela di Soli tremola famiglia,
Quale fiammante del color di rosa,
Qual tinto nel pallor della giunchiglia.

Microscopio e Telescopio, I,93.

Ein unendlicher Reichtum an Farbe und Bewegung ist in diesen Strophen gleichsam wie in zarter Hülle eingeschlossen. Aber in alle diese Gedichte hat Zanella nie mehr von seiner eigenen Persönlichkeit hineingelegt, als absolut notwendig war, damit die Inspiration lyrisch blieb. Auch dort, wo er in seinen Sonetten, die ihn umgebende Natur zum Gegenstand seiner Dichtung macht, ist es nicht mehr wie bei den Romantikern, eine Natur, die dem Dichter untergeordnet ist, die nur ein Spiegel seines eigenen Empfindens ist, sondern der Dichter ordnet ihr seine Inspiration unter und lässt sie als solche wirken.

De Lollis nennt Zanella den unpersönlichsten unter den Dichtern der italienischen Neoromantik, und man kann ruhig dieser Meinung beistimmen wie auch jener anderen, dass es Carducci nie so vollkommen gelungen ist, seine Unpersönlichkeit zu wahren, obwohl auch er nur in einer objektiven Dichtung eine vollendete Kunst sah und sich immer wieder gegen den schrankenlosen Subjektivismus der Romantik auflehnte. Aber Carduccis Persönlichkeit war zu stark ausgeprägt, er war von Jugend auf an Kampf gewöhnt. Während der milde Zanella in seinem Leben nichts als Priester und Gelehrter gewesen und den grossen politischen Bewegungen seiner Zeit ziemlich fern gestanden ist, hat Carducci leidenschaftlich an der Politik Italiens Interesse genommen. Bei diesen beiden Dichtern lässt es sich genau beobachten, wie

sehr trotz aller Unpersönlichkeit die Welt der Inspiration von der Persönlichkeit des Dichters bedingt ist. Zanella hat seine Inspirationen nur selten in der Geschichte gesucht, während Carducci ihr sein ganzes Leben treu geblieben ist, und in ihrer Darstellung hat er der modernen Lyrik Italiens einige der schönsten Gedichte gegeben.

Wie sehr Carducci nach Unpersönlichkeit gestrebt, wie sehr er die weinerliche, um Mitleid flehende Lyrik der Romantiker verurteilt und wie wenig er seine Zeitgenossen schätzte, spricht aus seinem Intermezzo:

Io, per me, no, non sono un organetto
Che sueni a ogni portone
De i soliti ragazzi nel conspetto
La solita canzone.

Quando l'idea ne l'anima rovente
Si fonde con l'amore,
Divien fantasma, e a'regni de la mente
Vola fendendo il core;

Io sento in me qualcosa di Nerone,
Ma più puro e giocondo:
Non sangue o teste, io voglio, in conclusione,
Vo' schiaffeggiare il mondo.

Intermezzo VI, 523.

Es ist die gleiche stolze Verwahrung des herben, verschlossenen Menschen, seine Gefühle zur Schau zu tragen, wie wir sie auch bei Leconte de Lisle in seinem Sonett " Les Montreurs "

finden. Und doch genügen diese wenigen Strophen, um bei einer Gegenüberstellung mit dem französischen Sonett den Unterschied zwischen diesen beiden Dichtern zu kennzeichnen.

Tel qu'un morne animal,meurtri, plein de poussière,
La chaîne au cou, hurlant au chaud soleil d'été,
Promène qui voudra son coeur ensanglanté
Sur ton pavé cynique, ô plèbe carnassière!

Pour mettre un feu stérile en ton oeil hébété,
Pour mendier ton rire ou ta pitié grossière,
Déchire qui voudra la robe de lumière
De la pudeur divine et de la volupté.

Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne te vendrai pas mon ivresse ou mon mal,

Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées.

Les Montreurs,Poèmes Barbares.

Hier wie dort das Programm der Unpersönlichkeit, des stolzen Ueberwindens und Verschweigens der eigenen Schmerzen. Aber bei Leconte de Lisle ist es bereits eine Tatsache, vor unserem Inneren ersteht das Bild einer jener Gestalten des märchenhaften Ostens, wie wir sie in seinen Gedichten so oft gesehen, schweigend und erhaben, mit tiefen träumerischen Augen, die uns aber nie einen Blick ins Innerste ermöglichen werden; eine Sphinx, deren Rätsel kein Mensch lösen kann. Ganz anders

bei Carducci; schon in der Länge, mit welcher er diesen Gedanken ausspricht, liegt die Charakteristik. Was Leconte de Lisle mit steinerner Ruhe in einem knappen Sonett niedergelegt hat, spricht Carducci in einer Serie von sechs Gedichten aus. Was bei Leconte de Lisle bereits eine Tatsache ist, weil es mit seinem Charakter und Temperament verbunden war, danach ringt der italienische Dichter, ohne es jemals in dem vollendeten Masse zu erreichen, wie es dem Franzosen eigen war, weil es seinem Naturell widersprach und weil Carducci eben in seiner Zeit, eng verbunden mit den Kämpfen seines Vaterlandes um die nationale Freiheit, gelebt hatte.

Carduccis Dichtung reifte in einer politisch stark bewegten Zeit und von all den Dichtern, die den neuen Hauch in der Kunst gefühlt, hat er wohl diese seine Zeit am intensivsten erlebt. Er stand mitten in der Bewegung, welche Italiens Einheit und Grösse zum Ziele hatte, er war ihr Wortführer und ihr wärmster Verteidiger, und diese politische Tätigkeit finden wir in seinen Werken bis zum Schlusse der " Giambi und Epodi ", wo sich die Kunst Carduccis zu klären beginnt. Die nationale Einigung hatte Italien nicht jene Grösse gebracht, die er geträumt; er findet seine Landsleute schlecht und verächtlich, und unter dem Einflusse der " Châtiments " von Victor Hugo schreibt er eine Reihe von Gedichten, wo er die Kleinlichkeit und das Pharisäertum " del secoletto vile " geisselt. Und wie die Parnassier Victor Hugo ihren Meister nennen, so nähert sich ihnen auch Carducci, insofern er gerade jenen Einfluss Victor Hugos erfährt, der dem Parnass am nächsten steht.

Zu voller künstlerischer Reife konnte also die Dichtung Carduccis erst mit der nationalen Einigung Italiens gelangen.

Der Anstieg seiner Kunst fällt zeitlich mit der Veröffentlichung der Gedichte Zanellas und der Entstehung des " Armando " von Prati zusammen. Es ist der Zeitpunkt, wo sich die beiden Richtungen der Kunst berühren; die untergehende Romantik horcht gespannt auf die Lieder, welche die hohen und edlen Ziele der neuen Schule kund tun. Nachdem also die politischen Wogen geglättet und der Kampf, welcher jahrzehntelang die besten Kräfte der ganzen Nation in Banden gehalten hatte, zu gutem Ende geführt war, konnten die Geister wieder der Kunst zugänglich sein. Es mussten sich wieder einer oder mehrere Dichter finden, welche all die errungenen Werte in ihrer Kunst sublimieren konnten. Dante ersteht nicht in der Zeit, wo die " Comuni " kämpfen und sich die Städterepubliken bilden, sondern erst als sie gebildet sind und sich bereits den " Signorien " nähern. Carducci verfasst seine besten Gedichte, als die heroische Periode vorüber ist.

Benedetto Croce nennt Carducci " il commosso poeta della storia " (Croce, La Letteratura della nuova Italia, II, p. 64). Um diesen Ausdruck richtig zu deuten und zu verstehen, wie die Geschichte das poetische Element seiner dichterischen Welt wurde, ist es notwendig, einen raschen Blick auf seine Entwicklung zu werfen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, wie Carducci als Jüngling gegen die " Astemia romantica famiglia " und überhaupt gegen alles, was schwach, unentschlossen und feige ist, gekämpft hat. Dann wird seine reaktionäre Energie noch ausgesprochener und durchbricht in den " Decennalia " oft die Schranken. Vor seinen Augen schwebt das Ideal eines Lebens, in dem Kraft, Energie und Schönheit herrschen, eine Welt, deren Zentrum Italien ist. Daneben hat aber Carducci immer eifrige Geschichtsstudien betrieben, und als er im Jahre 1853 eine zeitlang an seiner

dichterischen Begabung verzweifelte, schrieb er sogar an seinen Freund Gargani, er hoffe, in seinen studii severi mehr Glück zu haben. In der Verschmelzung seiner Ideale mit diesen Studien, die er sein ganzes Leben, am eifrigsten aber zwischen 1855 und 1880 gepflegt hat, liegt das Moment, welches ihn unter dem Einflusse, der von Frankreich auf ihn wirkte, zum Dichter der Geschichte werden liess. Die Geschichte gleicht seiner Seele mit ihrer Aspiration nach Schönheit, nach Kraft und nach Heroismus, in ihr findet er die Grösse Roms, die Pracht der Renaissance und den Ruhm des Risorgimento, der die Verwirklichung seiner Ideale in sich schliesst.

Die Geschicht gab Carducci die Möglichkeit zeitlicher Distanzierung, die Flucht in eine Welt, die seinem Schönheitsideal entsprach. Ein Verächter seines Zeitalters, hat er es, als seine künstlerische Persönlichkeit zu voller Reife gelangte, vollkommen aus seinen Werken verbannt. " Sol nel passato è il bello," ruft Carducci aus, und Leconte de Lisle schreibt in seiner Préface zu den Poèmes antiques: " Je crois enfin, qu'a génie égal, les oeuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditionnes anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté exciteront toujours un interêt plus profond et plus durable que le tableau daguerotipé des moeurs et des faits contemporains. " (Marmoni - Garrol zit.a.O.) Leconte de Lisle führt seine tiefe Liebe zur Antike immer wieder nach Hellas, in das Land, das für ihn Symbol der Kunst und der Schönheit war. Und hier äussert sich auch bei einer gänzlich objektiven Dichtung die Persönlichkeit des Künstlers, denn wohl war auch Carducci ein begeisterter Verehrer des

Griechentums, seine dichterischen Inspirationen suchte er aber fast immer in Rom. Er konnte die Bande nicht verleugnen, die ihn an diesen Boden fesselten, und konnte dem Zauber, der von den Trümmern des alten Roms ausgeht, nicht entrinnen.

Ein anderer Dichter des Risorgimento, Arturo Graf, hat die Liebe Leconte de Lisles für Hellas geteilt, sei es, dass er in seinen Sonetten das Parthenon besingt oder die Symbole seiner Dichtung aus der grichischen Mythologie entlehnt. Der Drang zum symbolischen Gestalten als ausgesprochenstes Zeichen der Unpersönlichkeit macht sich bei Graf ungemein stark geltend. Von ihm sagt Cesareo: " Il Graf ama i simboli: si può dire che gran parte della sua poesia si rivela sotto due aspetti, l'apparente e il simbolico." (Critica Militante, p. 120.)

Von all den Jüngern, die sich um Carducci geschart, haben nur zwei die Grösse des Meisters erreicht: Giovanni Pascoli und Gabriele D'Annunzio. Carducci hat sie in ihrer Jugend geleitet und begeistert, er hat ihnen die warme Liebe zur Kunst, zum tiefen Wissen eingeimpft " l'arte e la scienza amatele di amore: amatele per sè, più ancora che per i frutti che esse possono produrvi, più ancora che per la lode che esse possono acquistarvi: amatele come l'esercizio e la manifestazione in cui la nobiltà dell'uomo più appare, -------- " (Del Rinnovamento Letterario in Italia, Prose, p. 767) und sowohl Pascoli als D'Annunzio haben in unermüdlichem Eifer nach Wissen gestrebt, haben eine tiefe Verehrung der Kunst zum Leitmotiv ihres Lebens gemacht. Dennoch haben sich ihre Wege von jenen des Meisters getrennt.

D'Annunzio,[1] der Dichter der rauschenden Klänge und der

---

1) Gabriele D'Annunzio wurde im Jahre 1864 in Pescara (Abruzzen)

betäubenden Düfte, nimmt die Ideale Carduccis auf, er besingt heroische Taten (La canzone di Garibaldi, Le gesta d'oltremare) und errichtet der Schönheit einen Altar. Aber es ist nicht die reine Schönheit, wie sie Leconte de Lisle und Carducci geleuchtet, es haftet ihr etwas Lüsternes, etwas allzu Irdisches an, um uns jenen Genuss zu gewähren, den wir in der Dichtung suchen. D'Annunzio ist vielleicht der Dichter, welcher die Forderung nach Unpersönlichkeit, wie sie die"Théorie de l'art pour l'art " aufgestellt, nächst Zanella am vollendetsten erfüllt; aber er dichtet, wie Vossler sagt, neben dem Leben her, nicht aus dem Leben heraus. Es fehlt seinen Werken das persönliche Erlebnis, sie können deshalb nicht durch die innere Wärme, die jeder Dichtung innewohnen muss, zu uns sprechen.

Immer nur auf den äusseren Glanz seiner Dichtung bedacht, hat sich der junge D'Annunzio von der parnassischen Kunstlehre das zu eigen gemacht, was sein Ideal fördern konnte: die schillernde Pracht des Bildes, die rhythmische Musikalität des Verses. D'Annunzio hat es wie kein zweiter verstanden, sich Gedanken und Motive anderer Dichter anzueignen und sie auf seine Weise zu schmücken und auszuarbeiten, daher zeigt sich in seinen Werken ein beständiger Wechsel seiner Weltanschauung, der Motive seiner Dichtungen, die verschiedene Lösung gleicher Probleme, je nachdem, wessen Geistesrichtung er sich assimiliert hatte. Aber dadurch, dass eben diese Motive nicht das Produkt seiner eigenen Phantasie

---

geboren. - Er trat sehr früh, kaum achtzehnjährig, mit einer Sammlung Gedichte vor die Oeffentlichkeit. Später schrieb er ausserdem eine Reihe dramatischer und prosaischer Werke.
Eine umfassende Bibliographie seiner Werke gibt Croce in " Critica " Bd, II.

sind, nicht Kinder seines Geistes können sie im Geniesser keinen rein ästhetischen Genuss erwecken, fehlt ihnen die Suggestivkraft, die der einfachen Dichtung Pascolis gegeben ist. D'Annunzio hat nie ein Werk aus seiner eigenen Tiefe geschöpft, der Anstoss musste ihm immer von einem anderen Dichter kommen, wie er selbst im " Piacere " von Andrea Sperelli sagt: " per commincare a comporre egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un' altro poeta. " (p.180) Er ist vielleicht der Belesenste unter den Dichtern seiner Zeit, aber sein Wissen hat D'Annunzio nicht im Sinne des Parnass mit seiner Dichtung verschmolzen. Auch hier wurde ihm die ungemessene Liebe des Glanzes verderblich. Er opfert ihr die wahrheitsgetreue Schilderung des Milieus und berauscht sich an der Pracht der Renaissance auch dort, wo er in seinem Motiv weit von jenem Zeitalter entfernt ist.

Was uns allein in den Werken D'Annunzios ergreift, ist die Sprache. Es gibt vielleicht keinen unter den italienischen Dichtern, der die Sprache in so vollendeter Weise zu meistern verstand wie D'Annunzio. Seine ganze Dichtung ist auf die Harmonie des Klanges eingestellt. Die Gedichte D'Annunzios können nur bei lautem Vortrag zu voller Geltung gelangen. Und hier zeigt sich die Verschiedenheit zwischen ihm und Pascoli, dem Dichter des " Fanciullino ", der sich von den lauten Freuden, dem hastenden Treiben der Welt abgewandt und sich ganz der Güte, der Liebe zu den " Kleinen " geweiht hat. Seine Gedichte muss man allein im stillen Kämmerlein lesen, damit man den ganzen Zauber dieser feinen Poesie zu erfassen vermag, einer Dichtung, die dem Innersten des Künstlers entquillt und sich an unser Innerstes wendet.

Für Pascoli[1] ist Dichtung nur Erinnerung. Aber wo konnten ihm Erinnerungsbilder entstehen ? Von seinen Mitmenschen hatte er nach den tragischen Ereignissen seiner Jugend nur für die kleinsten Verständnis und Empfinden. Aber die Natur mit ihrem reichen Leben, dem kleinen Pflänzchen, dem unscheinbaren Insekt vermag eine wunderbare Erinnerungswelt in ihm wachzurufen; die innige Verbrüderung des Menschen mit der Natur wird die Inspiration seiner Dichtung. Dieses Einssein, diese Verbrüderung der unbelebten Natur und des Tieres mit dem Menschen hat auch Leconte de Lisle zu einigen seiner schönsten Gedichte inspiriert, (Les Hurleurs, L'Albatros, etc.). Aber Pascoli hat hier seinen Meister übertroffen. Ihm, dem Dichter der Güte, dessen ganzes künstlerisches Werk, seinem Wesen entsprechend, den Stempel der Milde trug, öffneten sich die Seelen dieser Kleinsten unter den Kleinen; für ihn gab es keine Geheimnisse mehr in Wald und Flur. Mantovani definiert diese Gabe Pascolis in seiner "Letteratura contemporanea": "Il contemplatore solitario, che sa tutta l'annua storia della campagna, ascolta in linguaggio degli uccelli e intende tutto ciò che vibra e canta nell' aria---" (p.415)

---

1) Giovanni Pascoli wurde am 31. Dezember 1855 in San Mauro (Romagna) als Sohn eines Gutsverwalters geboren.- Als er neun Jahre zählte, wurde sein Vater von unbekannter Hand ermordet.- Er kam als armer Student an die Universität Bologna, wo er sich in allerlei Gesellschaft herumtrieb und selbst an anarchistischen Versammlungen teilnahm. Pascoli wurde verhaftet und kam dadurch zur Besinnung. In jenen düsteren Tagen erwarb er sich die Freundschaft Carduccis, der den jungen haltlosen Studenten stützte und förderte. Nachdem Pascoli seine Hochschulstudien absolviert hatte, war er kurze Zeit als Professor an einer Mittelschule tätig, dann wurde er an mehrere Universitäten berufen, um schliesslich als Nachfolger Carduccis die Lehrkanzel für italienische Literatur an der Universität Bologna zu besteigen. Er starb daselbst nach kurzer Lehrtätigkeit am 6.April 1912.

Eine umfassende Bibliographie seiner Werke gibt Croce in "Critica" Bd. V.

Was man Pascoli vielleicht in einzelnen Gedichten zum Vorwurf machen kann, ist sein allzu ausgesprochener Realismus in der Darstellung. Er begnügt sich nicht mehr wie Leconte de Lisle, mit einer rein plastischen und objektiven Darstellung dieses Lebens in der Natur, sondern gelangt zur direkten Nachahmung der Töne. Und diese Häufung von Onomatopöien, stört unseren ästhetischen Genuss, sie wirken nicht mehr als reine Kunst, sondern als Künstelei, man fühlt allzu sehr den "ouvrier".

Pascoli wäre der Dichter der kleinen Dinge und der kleinen Wesen geblieben, hätte ihn nicht das Schicksal ins Leben hinausgestellt, we er zum Kulturträger bestimmt war. Da eröffnete sich ihm eine neue Welt, er folgte den Traditionen und weihte seine Muse der Geschichte, dem Mythos, oft auch den Ereignissen des Tages. Aber nur dort, wo er diese Ereignisse in dem Rahmen einer wunderbar stimmungsvollen Landschaft darstellen kann, wo er die tiefe Kenntnis der Schönheit in der Natur damit verknüpft, vermag er, der Geschichte Leben einzuflössen. Pascoli war kein Psychologe, ihm fehlt die Kenntnis der Menschen, ihre Leidenschaften und Begierden; so kann er nur die äusseren Geschehnisse wahrheitsgetreu wiedergeben, kann nur die elementarsten Regungen schildern und in uns wachrufen. Was aber diesen Gedichten an psychologischer Vertiefung fehlt, ersetzt Pascoli durch den vollendeten Ausdruck, der, immer wechselnd, durch die reiche Fülle seiner Worte die Wirkung nie verfehlt. Aber so konnte es geschehen, dass wir in seinen geschichtlichen Dichtungen Partieen voll wunderbaren Stimmungsgehaltes neben ziemlich trockenen Schilderungen der Ereignisse finden. Sobald aber Pascoli bei einem Menschen verweilt, dessen naive Seele mit der seinen harmonisch vereint ist, entstehen Gedichte von zarten Tönen, wie

die reizende und in ihrer Einfachheit tief ergreifende Episode des armen Malers mit seiner grossen Liebe zu den kleinen Vögeln, "Paolo Uccello", der in dieser Hingabe zu den lustigen Sängern des Waldes in enger Gemeinschaft mit dem heiligen Franziskus stand. Und als in ihm der vermessene Wunsch erwacht, einen kleinen Sänger sein Eigentum zu nennen, erscheint dem schlafenden Maler der heilige Franziskus auf der Leinwand:

---------- senza ripiegar gli steli
movea sull' erba, e pur dicea soave:

"Sei come uccello ch'uomini crudeli
hanno accecato, o dolce frate uccello!.
E cerchi il sole, e ne son pieni i cieli,

e cerchi un chicco, e pieno è l'alberello".

Paolo Ucello, Poemi Italici.

Etwas unsagbar Mildes und Zartes kennzeichnet jene Werke Pascolis, wo er sich selbst treu geblieben ist und sich nicht von den Modeströmungen in der Literatur beeinflussen liess. Es schwebt über seiner Dichtung die Seele des Künstlers, ohne dass seine Persönlichkeit hervortritt. Denn Pascoli wollte in seiner Dichtung rein objektiv bleiben; er wusste, dass ein Hervortreten seines eigenen Ich die Wirkung auf den Leser beeinträchtigen würde. Und in seinem Vorwort zu den "Myricae", die den Aufschrei seines gequälten Herzens, nach den tragischen Ereignissen, die seine Jugend umschattet, enthalten, schreibt Pascoli: "Di qualche lagrima, di qualche singulto, spero trovar perdono, poichè qui meno che altrove il lettore potrà o vorrà dire: Che me ne importa del dolor tuo ?" Und doch spricht aus

diesen Gedichten nur ein Leid, wie es der ganzen Menschheit gemein ist. Was Pascolis Dichtung sein soll, hat er selbst am besten ausgesprochen:

Io sono una lampada ch'arde
soave!
nell'ore più sole e più tarde,
nell'ombra più mesta, più grave,
più buona, o fratello!
Ch'io penda sul capo a fanciulla
che pensa,
su madre che prega, su culla
che piange, su garrula mensa
su tacito avello;
lontano risplende l'ardore
mio casto all'errante che trita
notturno, piangendo nel cuore,
la pallida via della vita:
s'arresta; ma vede il mio raggio
che gli arde nell'anima blando:
riprende l'oscuro viaggio
cantando.

La Poesia, Canti di Castelvecchio,p.1.

IV. "IMPASSIBILITÉ" ALS BASIS DER KUENSTLERISCHEN GESTALTUNG.

In einem Briefe an George Sand schreibt Flaubert "La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personel, plus vous serez faible. Moins on sente une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est ------- mais il faut avoir la faculté, de se la faire sentir." (zit. bei Cassagne, a.a.O,p.293) Die Forderung nach Unpersönlichkeit verknüpft hier Flaubert eng mit dem Gedanken der "Impassibilité". Nicht nur, dass der Dichter sein eigenes Ich in seinem Werke nicht hervortreten lassen soll, er muss auch eine Distanzierung von seinem Objekte erlangen, das vollkommene "Détachement", das ihm erst gestatten wird, es in jeder Hinsicht zu meistern.Denn nicht im Taumel des Erlebnisses, nicht im dionysischen Schaffen entsteht ein vollendetes Kunstwerk. Wie die Hand des Malers ruhig und fest sein muss, damit das Gebilde seiner Phantasie in jeder Linie vollendet auf der Leinwand erscheint, wie der Bildhauer nur mit sicherer Hand seinen Meissel gebrauchen kann, so wird auch der Dichter nur dann ein vollendetes Kunstwerk schaffen, wenn sein inneres Bild, ungetrübt von jeder Leidenschaft, klar und scharf vor seinen Augen erstehen wird. Man kann also sagen, dass die Dichtung, wie sie die Parnassier verstehen,nur aus Erinnerungsbildern entstehen kann, eine Ansicht, die auch von verschiedenen grossen Meistern deutscher Dichtung vertreten wird. So schreibt Schiller in der Rezension der Bürgerschen Gedichte: "Ein Dichter nehme sich ja in acht, mitten im Schmerze den Schmerz zu besingen. Sowie der Dichter selbst bloss leidender

Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer idealischen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität herabsinken. Aus der sanften und entfernenden Erinnerung mag er dichten, und dann desto besser für ihn, je mehr er an sich erfahren hat; aber ja niemals unter der gegenwärtigen Herrschaft des Affekts, den er uns schön versinnlichen soll. Selbst in Gedichten, von denen man zu sagen pflegt, dass die Liebe, die Freundschaft, u.s.w. selbst dem Dichter den Pinsel dabei geführt habe, hatte er damit anfangen müssen, sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernden Ferne anzuschauen." (zit. bei E.Geiger,a.a.O., S.96 f.)

Volkelt, Du Prel und andere haben bereits auf die enge Verwandtschaft zwischen Traumphantasie und künstlerischer Phantasie hingewiesen. Was das Werk des Künstlers aber von dem unbewussten künstlerischen Gestalten des Traumes unterscheidet,ist die Besonnenheit und Selbstdisziplinierung. Und wie die Traumphantasie alle Begebenheiten immer und überall verkörpert, so wird es auch den echten Dichter immer zur Bildlichkeit drängen, seine Phantasie entflieht dem Abstrakten. Ein rein abstrakter Begriff würde unser Denken allzu stark in Anspruch nehmen, die Ueberlegung würde herrschend und das Gefühl könnte nicht aufkommen. Hätte Leconte de Lisle die Geschichte der Religionen und Carducci die Geschichte seiner Heimat nicht in Bildern dargestellt, wären ihre Werke rein philosophische Abhandlungen geworden. Denn wo der Dichter nicht mehr zu schauen vermag, wo er sich ausschliesslich an unseren Verstand wendet, wird er Philosoph.

Besonnenheit und Selbstdisziplinierung in der bildlichen

Darstellung werden aber erhöht, wenn der Dichter die zeitliche Entfernung von seinem Objekte gefunden hat. Die Bilder werden ihm schöner, reiner und edler erstehen, um den ganzen Zauber der Erinnerung bereichert. Es liegt ja in der menschlichen Natur, die vergangenen Erlebnisse mit einem ganz besonderen Reiz zu umgeben, indem alle hässlichen Komponenten ausfallen, steigert sich die Schönheit des Gesamtbildes.So schreibt Pascoli über die geschichtliche Darstellung in der Dichtung: "Bisogna che il fatto storico, se vuol divenir poetico, filtri attraverso la maraviglia e l'ingenuità della nostra anima fanciulla, se la conserviamo ancora. Bisogna allontanare il fatto vicino allontanandocene noi.------Avete un binocolo ? Puntatelo verso una campagna, verso una casa, verso un borgo. Guardate per il suo verso: ecco la prosa. Guardate all'in_contrario: ecco la poesia. Più particulari nella prima e meglio distinti. Più visione nella seconda e più.....poesia." (Il Fanciullino, Pensieri e Discorsi, p. 33)

Den Gedanken, Kunst als einen Traum zu definieren, der Gestalt angenommen, hat auch Théophile Gautier formuliert: "N'est-ce pas le rêve, prenant pour s'exprimer, les formes de la realité?" Ein Traum, der in vollendeter Schönheit Gestalt annimmt, um die Seele des Geniessers hinauszuführen in das Reich des Uebersinnlichen, wo es jedem gegeben sein soll, diesen Traum auf seine Weise zu erleben. Die Einfühlung des Lesers wird jedoch umso vollkommener sein, je weniger die Mensch-Individualität des Dichters in demselben zum Ausdruck gelangt, wenn sein persönliches Erlebnis geläutert als künstlerisches Symbol aus seiner Dichtung spricht.

Wenn also die Parnassier vom Dichter fordern, dass er

"impassible" sei, will das nicht heissen, dass er empfindungslos sein müsse, sondern nur unsichtbar, wie mit seiner Persönlichkeit, so auch mit seinen Gefühlen. "Je n'ai pas dit, qu'il fallait supprimer le coeur, mais le contenir, hélas! " ruft Flaubert aus. Und wenn man bedenkt, wie schwer es der äusserst sensiblen Künstlernatur werden muss, ihre Sensibilität zu Gunsten einer vollkommen klaren Darstellung zu opfern, wird man verstehen, wie schwer diese Dichter, denen so oft die Herzenskälte zum Vorwurf erhoben wurde, gekämpft haben müssen, um ihr Ideal zu erreichen. So sagt Catulle Mèndes von Gautier, um ihn gegen die Angriffe derer zu verteidigen, die ihn der Herzenskälte anklagten: "tout homme qui a compris les poètes, sait de quelles douleurs ils furent excruciés par la vie, avant de s'isoler dans l'art, et combien de fois après les élans vers l'immateriel, ils ont dû se meurtrir en d'effroyables chutes, pour se resigner à la Beauté." (Catulle Mendès, Rapport,p.83)

Und die Schönheit wurde ihnen Symbol der Kunst, die Schönheit, von der Baudelaire sagt:

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes;
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

La Beauté, Fleurs du mal, p. 126.

Eine Sphinx, die den Dichter zu ewiger Liebe entflammt und

selbst unbeweglich bleibt. Eine Dichtung, die weder Lachen noch Weinen in uns erwecken kann, da sie nur die Ruhe des Menschen, der überwunden hat und über den irdischen Dingen steht, in sich verkörpert, die nur rein ästhetische Lustgefühle in uns erwecken und den Geist zu ihrem Sitz in dem blauen Aether der Unendlichkeit emporheben wird. Es sind ähnliche Gedanken, wie sie sich bei Leconte de Lisle wiederholen, der wie Baudelaire, Flaubert und alle Parnassier die tiefste Liebe zur Kunst mit dem unerschütterlichsten Willen zur Schönheit verband.

Elle seule survit, immuable, eternelle.
La mort peut disperser les univers tremblants,
Mais la Beauté flamboie, et tout renaît en elle,
Et les mondes encore roulent sous ses pieds blancs!

Hypathie, Poèmes Antiques.

Eine Kunst wie die der französischen Parnassier, die bewusst für einen Geniesser schafft, konnte sich nicht mehr mit dem lyrischen Strömenlassen des Ausdrucks begnügen, wie es bei den Romantikern der Fall war. Der Dichter besingt ja nicht mehr seine eigenen Gefühle, sondern entrollt in malerisch-plastischen Bildern, die noch um den Stimmungsgehalt der Sprache bereichert sind, die Geschichte der Menschheit, die ewigen Rätsel des Weltalls vor unseren Augen. Um aber zu einer vollendeten Darstellung zu gelangen, bedarf es stilistischer Werte, die sich der Dichter nur in langer, mühevoller Arbeit um die Sprache erwerben kann, wie ja Kunst überhaupt für die Parnassier nur rastlose Arbeit, Lebensaufgabe und Lebensziel bedeutet im Gegensatz zu den Romantikern, die in ihr nur Ruhe und Erholung suchten. Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert haben unermüdlich

an ihren Werken gearbeitet und gefeilt, ihre weitblickende, sensible Künstlerseele sah immer noch eine grössere, eine unerreichbare Vollendung vor sich. Die Romantiker betrachteten hingegen jede Ausarbeitung als eine Beeinträchtigung der künstlerischen Inspiration ihrer Gedichte. "Créer est beau", sagt Lamartine, "mais corriger, changer, gâter, est pauvre et plat. C'est l'oeuvre des maçons et non pas des artistes."

Es ist vielleicht das grösste Verdienst der "Théorie de l'art pour l'art", sich darauf besonnen zu haben, dass alle Dichtung im Grunde in der Sprache ihre Wurzeln und ihren Ausdruck hat und dass infolgedessen der Dichter in erster Linie die Sprache pflegen muss.

So gelangt der Künstler durch die Loslösung von seinem persönlichen Erlebnis, durch das vollkommene "Détachement" von seinem Objekte zu einer ruhigen, besonnenen Pflege des Stiles. Er muss gleichsam über seinem Werke stehen, um seine Sprache zu meistern, dass Ausdruck und Idee sich harmonisch vereinen, damit vor unseren Blicken ein Bild erstehen könne, dessen Realität vom Hauche des Künstlers bereichert ist, aber ohne irgendwie seine rein menschlich-individuellen Gefühle zu spiegeln. "La règle du bon style c'est la clarté, la parfaite adaptation au sujet, le complet oubli de soi-même, l'abnegation absolue." (Renan, Souvenir d'enfance et de jeunesse, zit. bei Cassagne, a.a.O.,S.290) Diesen Gedanken Renans begegnen wir sowohl bei den Künstlern der "Théorie de l'art pour l'art" als auch bei Carducci und namentlich Zanella hat in ihnen das Prinzip jedes dichterischen Schaffens gesehen.

Ein echter Parnassier, hat er unaufhörlich an seinen Werken gefeilt. Zeugnis davon geben uns nicht nur die unzähligen

Varianten zu seinen Gedichten, die in seinem Nachlass gefunden wurden; auch in seinen Werken finden wir Stellen, die von diesem ewigen Unbefriedigtsein des Künstlers sprechen.

Pensiero con pensier, rima con rima
Intarsiando andai sulle mie carte:

mit diesen Versen beginnt sein Sonett "Natura ed Arte", um mit den trostlosen Worten auszuklingen:

Io sovente al finir del mio costrutto
Contemplo un mostro. E d'agguagliarti ho speme!

Vol.I,224.

So sehr Zanella sich bemühte, sein inneres Bild in allen Linien wahrheitsgetreu wiederzugeben, musste er doch erkennen, dass seine Darstellung niemals die Schönheit des Gebildes seiner Phantasie erreichen konnte. Die Natur, wie sie des Künstlers Auge geschaut, in all ihren Nuancen darzustellen, ist wohl ein unerreichbares Ziel. Diese Wahrheit hat auch Carducci erkannt.

"Ahi, fu una nota del poema eterno
Quel ch'io sentiva e picciol verso or è."

Canto dell'Amore, Giambi ed Epodi,p.497.

Wie Zanella der unpersönlichste unter den Dichtern des italienischen Risorgimento war, so hat er auch die Forderung der "Impassibilité" in jener Periode seines künstlerischen Schaffens, wo er sich selbst und seinen Idealen treu geblieben ist, in allen Punkten erfüllt. Die Natur seiner künstlerischen Ideenwelt erleichterte es ihm, vollkommen über seinem Objekt zu stehen, und niemals hat Zanella unter dem Eindruck seines persönlichen Erlebnisses seine Gedichte verfasst. In den Bergen seiner Heimat sieht er bei einem Ausflug die Spuren des gewaltigen Ringens der Erde, aber erst die fossile Muschel, welche er heimge-

bracht und die jetzt auf seinem Schreibtisch ruht, wird ihm die Anregung zu seinem schönsten Gedichte "La conchiglia fossile" geben. Also auch hier Erinnerungslyrik und als Folge der zeitlichen Distanzierung des Erlebnisses die vollendete Schönheit der Bilder, die wunderbare Präzision des Stiles, der Farbe, Bewegung und eine feine Linienführung in sich schliesst. Zanella sagt ja selbst: "Lo stile deve riprodurre le idee che abbiamo delle cose, come le cose hanno colore, disegno e movimento, così deve avere lo stile. Col colore lo stile esprime le immagini, col disegno le forme, col movimento i sentimenti e le passioni." (Scritti varii, p.6) Also werden Gefühle und Leidenschaften nicht durch den persönlichen Aufschrei des Dichters, sondern einzig und allein durch die Beweglichkeit des Stiles zum Ausdruck gelangen.

Diese neue Auffassung der Kunst, die ihr Ideal nur in einer ruhigen, majestätischen Schönheit suchte und vor jeder Schaustellung des persönlichen Gefühls zurückschreckte, wurde von vielen getadelt, am schärfsten wendete sich wohl Imbriani in den "Fame usurpate" gegen Zanella, eine Kritik, die freilich grösstenteils dem politischen Hass Imbrianis gegen den Klerus entsprang. Aber Carducci, dessen Lebensauffassung und politische Ansichten sich weit von denen Zanellas entfernten, fühlte doch, dass es im Grunde seine künstlerischen Ansichten waren, die aus Zanellas Werken sprachen, und er hielt mit seiner warmen Anerkennung nicht zurück: "Quando mai", ruft Carducci aus, "la breve, snella, arguta strofa classica era stata carezzata e liberata al volo con tanta abilità, facilità e grazia ? Dei dettratori dell'abate Zanella chi sà e chi troverà altrove nelle rime d'oggi, lo spirito lirico che ondeggia circonvolgendosi con un mite rumore di marina lontana nelle volute meravigliosamente deli-

neate, marcate e colorite della Conchiglia fossile ?" (Carducci, Ceneri e Faville)

Auch Carducci hat, als er sich mit den "Rime Nuove" immer mehr der künstlerischen Richtung des Parnass näherte, die Entfernung von seinem persönlichen Erlebnis, die Loslösung von seinem Objekt angestrebt. Es ist nicht mehr der Dichter der "Giambi ed Epodi", der aus der vollen Erregung des Augenblicks seine leidenschaftlichen Anklagen gegen seine Zeitgenossen schleudert. Schon gegen den Schluss der "Giambi ed Epodi" beginnt, zuerst unter dem Einfluss Victor Hugos, sich die Lyrik Carduccis zu klären. Im "Canto dell' amore" kündigt sich bereits der Dichter der "Odi barbare" in der Sorgfalt des Stiles, in der technischen Ausarbeitung des Verses an. Indem Carducci dieses Gedicht an den Schluss seiner, im Jahre 1872 erschienenen Sammlung, setzt, scheint er im gewissen Sinne seine Giambi zu verleugnen. Im folgenden Intermezzo finden wir bereits den Sieg der Künstler-Individualität Carduccis über seine Mensch-Individualität. Das Programm des Menschen weicht den Idealen des Künstlers:

"O Paro, o Greccia, antichità serena,
Datemi i marmi e i carmi."

Der Dichter wird nicht die Leiden seines Herzens klagen, aber er wird auch sein Apostelтum aufgeben und einzig und allein der Schönheit Kränze winden.

Im "Canto dell'amore" lässt es sich deutlicher sehen, wie die Distanzierung seines persönlichen Erlebnisses dem Dichter Gelegenheit gibt, dasselbe in allen seinen Teilen schöner und vollendeter zum Ausdruck zu bringen. Carducci hat, wie er selbst sagt, das innere Erlebnis dieses Gedichtes bei einem Besuche Perugias gehabt, und erst viel später in der Ruhe seiner Stu-

dierstube in Bologna, gewinnen die wunderbaren Bilder, die er geschaut, Form und Ausdruck. Die Loslösung von seinem Objekte, die ruhige Abgeklärtheit ermöglicht es ihm, die grösste Sorgfalt der Sprache angedeihen zu lassen. Und dieses Gedicht Carduccis steht sowohl in der Präzision des Stiles als auch in der metrischen Ausarbeitung weit über allen seinen vorhergehenden Werken. Jene Strophen, wo er die ganze Schönheit Umbriens in wunderbar farbigen Bildern voll reichen Stimmungsgehaltes beschreibt, erinnern uns lebhaft an ähnliche Naturschilderungen von Leconte de Lisle. Carducci lässt hier alle Werte der Sprache zusammenfliessen, um die Suggestivkraft seiner Verse zu erhöhen.

E il sol nel radiante azzurro immenso
Fin de gli Abruzzi al biancheggiar lontano
Folgora, e con desio d'amor più intenso
Ride a'monti de l'Umbria e al verde piano.

Nel roseo lume placidi sorgenti
I monti si rincorrono tra loro,
Sin che sfumano in dolci ondeggiamenti
Entro vapori di viola e d'oro.

Forse, Italia, è la tua chioma fragrante
Nel talamo, tra' due mari, seren,
Che sotto i baci de l'eterno amante
Ti freme effusa in lunghe anella al sen ?

Il Canto dell'Amore, a.a.O.

Es sind Bilder von so ergreifender Anschaulichkeit, dass wir uns auf den Platz in Perugia versetzt fühlen; wir sehen die Sonne auf den Bergen glitzern, die sich in duftig blaue Ferne

verlieren, wo in den Abruzzen die schneebedeckten Gipfel der Maiella und des Gran Sasso aufsteigen. Und heller leuchtet die Sonne auf den Hügeln und den Tälern Umbriens, von wo sich die Stimme des heiligen Franziskus erhob, um die Natur nach der langen Nacht des Mittelalters wieder zu segnen. Die Berge, die sich in sanften Wellenlinien, wie in Gold und Purpur getaucht, in der Ferne verlieren, lassen plötzlich ein Bild von packender Schönheit und Grösse erstehen: Italien, das zwischen beiden Meeren hingestreckt liegt und dessen ruhende Gestalt der wallende Apennin verhüllt.

Es drängt Carducci immer wieder zur plastischen Gestaltung seines Gedankens. Selbst dort, wo seine Motive abstrakter Natur sind, wird er vermöge dieser ausgesprochen plastischen Richtung seiner künstlerischen Ausdrucksfähigkeit, die Idee als ein Bild fassen, vom Begriffe die sinnliche Vorstellung geben. In dieser pla_stisch-malerischen Darstellung ist Carducci nur von Leconte de Lisle und Heredia und unter den Italienern vielleicht von Pascoli übertroffen worden. Die Bilder der Parnassier atmen den Zauber des Orients, es weht aus ihnen der Gluthauch der Tropen, ihre Farben sind schwer und satt, ihr Duft heiss und betäubend. In der Dichtung Carduccis und auch in jener Zanellas und Pascolis spiegelt sich gleichsam die Natur ihrer Heimat, die edlen Linien, die schönen Formen und das alles in einem klaren, ruhigen Glanze. Zanella weist auch auf diese malerisch-plastische Richtung in der Dichtung der Romanen hin, als er sich gegen den Einfluss der deutschen Kunst wandte: "I Tedeschi e gl'Inglesi si piacciono nelle loro poesie di un certo vago e indistinto, che ben confassi a quel loro cielo spesso velato, alle ombre misteriose di quelle loro foreste, noi Italiani,

a'quali la natura rallegrata da un sole così bello, si risvela con tanta precisione e chiarezza di forme, amiamo nella poesia lo stesso splendore, amiamo la forma contornata esatta e scolpita; per dirlo con parola ora usitatissima siamo plastici." (Scritti varii, Alla gioventù napoletana, p.354)

Wie die Parnassier die grösste Sorgfalt der metrischen Gestaltung angedeihen liessen, haben sich auch Zanella, Graf und in ganz besonderem Masse Carducci und Pascoli um die Technik des Verses bemüht. Nur wenn das Kunstwerk in allen Teilen vollendet ist, kann es als ein solches angesprochen werden. Diese Vollkommenheit liess sich aber nicht in einer souveränen Verachtung der Arbeit erlangen: "tout vrai poète est doublé d'un ouvrier irréprochable, en ce sens du moins qu'il travaille de son mieux." (zit.a.a.O.) sagt Leconte de Lisle und auch Carducci definiert den Künstler als einen unermüdlichen Arbeiter:

Il poeta è un grande artiere,
Che al mestiere
Fece i muscoli d'acciaio.

Congedo, Rime Nuove, p. 774.

Denselben Gedanken, hat auch Arturo Graf anlässlich der Gedächtnisfeier für Carducci ausgesprochen: "E il poeta un grande artista ? Si certo; ma egli deve essere e sopratutto un grande artiere." (Vittorio Cian, Avvertenza in Le Poesie di Arturo Graf, p.XI) So ist die Auffassung der Parnassier, dass jede Dichtung, wenn sie künstlerische Vollendung erreichen will, einer unermüdlichen Arbeit bedarf, Gemeingut der italienischen Dichter des Risorgimento geworden. "Le souci de la forme" war das Leitmotiv Zanellas und Carduccis. Ja, Carducci ging so weit, sich eine neue Form der Metrik zu schaffen, die sich eignen konnte, die Grösse seiner geschichtlichen Motive in den "Odi barbare"

künstlerisch vollendet zum Ausdruck zu bringen. Und diese "Odi barbare" widmet er "sibi et suis"; also auch hier wieder ein Gedanke parnassischer Kunst. Nicht für die grosse Masse schafft der Dichter, sondern nur für einen Kreis, der ihn verstehen kann, Menschen, denen es gegeben ist, in gleicher Weise wie er selbst vor der Schönheit zu erbeben. Unbekümmert um Lob und Tadel "insensible" soll der Dichter nur sich selbst und seinen Idealen treu bleiben. Daher auch die Scheu Zanellas und auch Pascolis, mit ihren Werken vor die Oeffentlichkeit zu treten.

Als Motto für seine "Odi barbare" wählt Carducci die Verse Platens:

Schlechten, gestümperten Versen genügt ein geringer Gehalt schon,
Während die edlere Form tiefer Gedanken bedarf.
Wollte man euer Geschwätz ausbilden zur sapphischen Ode,
Würde die Welt einsehn, dass es ein leeres Geschwätz.

und führt damit jenen Gedanken aus, den schon Flaubert ausgesprochen "De la forme naît l'idée", und den schon vor ihm Zanella aufgenommen, als er in seinen "Scritti varii" die Worte schrieb: "La bella forma è poi sempre qualche cosa di puro, di armonioso, di spirituale, che partorisce per se stessa i buoni pensieri, come un vaso del Cellini che ancorchè vuoto è sempre prezioso". (p.44) Aber sowohl die Dichter des Parnass als auch Zanella sind der alten Metrik treu geblieben, und haben nur ihre eifrigste Sorgfalt darauf verwendet, sie zur Vollkommenheit auszuarbeiten. Mit Carducci beginnt aber diese Strömung nach Erneuerung der Metrik in der italienischen Literatur. So greift Pascoli auf die alten Formen der italienischen Volksdichtung: Cantilenen, Stram-

botti, Rispetti, Nenien zurück. Diese kleinen Strophen schmiegen sich wunderbar der Dichtung Pascolis an, seiner Welt der Kleinen. Denn der echte Pascoli ist nicht der Dichter der "Canzone di re Enzo"oder der "Poemi italici", sondern der der "Myricae" oder der "Primi Poemetti".

Pascoli hat einen doppelten Einfluss vom französischen Parnass erfahren: den direkten, durch die Lektüre der Werke dieser Dichter, in deren Wesen er als Professor einzudringen hatte, und den indirekten, wie er ihm von Carducci übermittelt wurde, der zur Zeit, da Pascoli sein Schüler war, sich eifrig mit französischer Literatur beschäftigte und für alles, was französisch war, die wärmste Verehrung hegte, wie er selbst in der Zentenarfeier für Lodovico Muratori sagt: "Io, come rivoluzionario adorerei la letteratura francese, anche se non fossi italiano: come italiano poi la rispetto e la amo, per le tante relazioni che ella ebbe con la letteratura mia, per i tanti prestiti che ella, da gran gentildonna le fece in antico e dei quali non ha mai chiesto la restituzione." (Prose, p.508)

In seinen Dichtungen hat Pascoli Unpersönlichkeit und "Impassibilité", diese zwei Hauptforderungen der "Théorie de l'art pour l'art" wie der ausgesprochenste Dichter des Parnass vereint. Für ihn bestand ja alle Dichtung nur in Erinnerung, weil nur die Ferne jene Milde, jenen weichen Glanz über das Erleben breiten kann, wie es in der Natur des Dichters lag, dessen ganzes Wesen durch Güte charakterisiert ist. Er sah in der Kunst nicht die Möglichkeit einer Seelenerleichterung noch jene, sich damit Ruhm zu erwerben; für ihn bedeutete Dichtung nur Entsagung, vollkommene Verleugnung der menschlichen Individualität des Künstlers. Also nicht der eigene Ruhm, nicht der eigene Nutzen ist es,

den der Dichter anstrebt und die er so trefflich im Lorbeer und im Korn symbolisiert, die nur für das eigene Leben dauern können. Ewigkeitswerte soll aber die Dichtung in sich schliessen, Werte die nicht plötzlich auflodern, um ebenso rasch zu verlöschen; für seine Dichtung kann er also in der unscheinbaren und doch Wärme und Licht spendenden Olive, deren Geist noch in der kleinen Lampe brennen wird, wenn der Baum längst abgestorben ist, ein Symbol finden:

Voi, alberi sùbiti, date
pur ombra a chi pianta ed innesta;
voi, frutto; e le brevi fiammate
col rombo seguace!

Tu, placido e pallido ulivo,
non dare a noi nulla; ma resta!
ma cresci, sicuro e tardivo,
nel tempo che tace!

ma nutri il lumino soletto
che, dopo, ci brilli sul letto
dell'ultima pace!

La Canzone dell'Ulivo, Canti di Castelvecchio, I, p. 32.

Jedes der Gedichte Pascolis trennt in seiner Entstehung ein weiter Zeitabstand vom persönlichen Erlebnis; ungetrübt von Leid und Freud erstehen die Bilder klar und rein vor seinen Augen. So gelingt es ihm selbst dort, wo das tragische Erlebnis seiner Jugend, die Ermordung seines Vates, Motiv und Inspiration seiner Dichtung wurde, den Aufschrei seines Herzens zu un-

terdrücken, für seine Gedanken wunderbare Symbole zu finden. In einem der schönsten Gedichte dieser Art "La cavalla storna" taucht wohl auch die Erinnerung an die traurige Mordtat auf; was uns aber in diesen Strophen ergreift, ist die innige Verbrüderung des Menschen mit der Natur, veredelt und geläutert durch das warme Gefühl des Dichters, das obwohl unausgesprochen, doch das ganze Gedicht erfüllt. Nirgends lassen sich vielleicht die Worte, die Flaubert ausgesprochen, besser anwenden als hier: "l'émotion sera dans l'oeuvre, et toute la sensibilité de l'artiste, et il ne faut guère en être autrement, mais elle ne sera pas débordante, étalée, elle sera contenue et dissimulée. Peut-être n'en sera-t-elle pas pour cela moins pénétrante moins communicative, mais elle aura l'avantage de ne pas detourner l'auteur nie le lecteur des observations et des representations qui restent l'objet principal de l'art." (Correspondence II, zit. bei Cassagne,a,a,O., p. 293)

Pascoli war aber auch die Fähigkeit, sich in unbelebte Objekte der Natur einzufühlen, in hohem Masse eigen. Er erfüllte sie mit seiner Seele, dass sie ihm zum Symbol wurden, mit dem er seinen Gedanken und Gefühlen Gestalt geben konnte. Croce und Vossler haben gegen ihn den Vorwurf erhoben, dass seiner Dichtung der philosophische und prosaische Eisengehalt fehle, dass sich in seinen Werken Begrifflichkeit und Gefühlswirkung der Sprache nicht decken, und doch finden wir gerade in der Jugenddichtung Pascolis in kurzen Strophen tiefe Gedanken in ergreifender Einfachheit zusammengedrängt, und eben dadurch, dass der Dichter seine Symbole gewöhnlich in den leblosen Dingen der Natur sucht, verleiht er ihnen jenen allgemein verständlichen Charakter, der das wahre Kunstwerk auszeichnet. Ein Beispiel

für viele können wir in dem Gedichte: "La quercia caduta" finden. Die Kürze, mit welcher der Dichter seinem Gedanken Ausdruck gibt, die knappen, einfach aneinander gereihten Sätze fördern in hohem Masse die Einfühlung des Lesers, um ihm zum Schlusse immer noch die Möglichkeit zu lassen, das Erlebnis in seinem Sinne auszugestalten.

Dov'era l'ombra, or sè la quercia spande
morta, ne più coi turbini tenzona.
La gente dice: Or vedo: era pur grande!

Pendono qua e la dalla corona
i nidietti della primavera.
Dice la gente: Or vedo: era pur buona!

Ognuno loda, ognuna taglia. A sera
ognuno col suo grave fascio va.
Nell'aria un pianto.....d'una capinera

che cerca il nido che non troverà.

La Quercia caduta, Primi Poemetti, II,10.

Cesareo sagt von diesen Versen: "E la più nobile esaltazione che sia stata mai fatta della grandezza caduta: noi possiamo metterci tutta la storia e tutta la filosofia: la caduta dell'impero romano e i barbari che se lo dividono; la fine di Cristo e i suoi falsi adoratori a tutt'oggi; i grandi poeti e i grandi pastori di popoli, avversati, scherniti, perseguitati fin ch'erano vivi, compianti e fatti servire a questa o a quell'ambizione dopo la morte." (zit. bei Luigi Pietrobono, p. 138)

Und wenn wir die beiden Schlussverse Pascolis mit jenen von Victor Laprade vergleichen, die denselben Gedanken einschliessen, werden wir klar ersehen, wie viel ergreifender die Einfachheit des Italieners wirkt, wie eben auch hier das niemals ausgesprochene, aber doch das ganze Gedicht durchflutende Gefühl des Dichters die ästhetische Wirkung erhöht, die Einfühlung des Lesers fördert:

Un murmure éclata sous ses ombres paisibles,
J'entendis des sanglots et des bruits menaçants;
Je vis errer des bois les hôtes invisibles,
Pour te défendre, hélas! contre l'homme impuissants.

Tout un peuple effrayé partit de ton feuillage,
Et mille oiseaux chanteurs, troublés dans leurs amours,
Planèrent sur ton front, comme un pâle nuage,
Perçant de cris aigus tes gémissements sourds.

Ta chute a dispersé tout ce peuple sonore;
Mille êtres avec toi tombent anéantis;
A ta place, dans l'air, seuls voltigent encore
Quelques pauvres oiseaux qui cherchent leurs petits.

La Mort d'un Chêne, Walch, Anthologie des Poètes Francais, Tome I, 39.

So viel Weinen, so viel ausgesprochene Trauer ist in diesen Strophen und doch können sie nicht in uns jene Stimmung erwecken, wie die zwei schlichten Verse Pascolis. Es ist bei Laprade eben die Länge, mit der dieser eine Gedanke ausgedrückt

wird, welche ermüdend wirkt, es bleibt für die Phantasie des Geniessers keine Möglichkeit mehr, das Gegebene auszugestalten. Auch hier ist, wie Voltaire sagt "Le secret d'être ennuyeux, c'est de tout dire."

Der Dichtung Grafs fehlt die klare Einfachheit, die hohe Suggestivkraft, welche die Werke Pascolis auszeichnet. Es mag wohl der Grund darin liegen, dass Graf nie zu einer einheitlichen Konzeption der Kunst gelangen konnte. Wie Carducci hat auch Graf seine Jugenddichtung den romantischen Kunstformen geöffnet; während jedoch Carduccis künstlerische Persönlichkeit sich in seinen späteren Werken geklärt und zu einer Auffassung der Kunst gelangt war, die sich in vielen Punkten mit der "Théorie de l'art pour l'art" deckte, hat Graf diese Einheit nie vollkommen erlangt. Wir finden neben Strophen, die eine ausserordentliche Pflege des Stiles aufweisen, wieder solche, wo die ganze romantische Unbekümmertheit des Ausdruckes herrscht. In einem Gedichte "La Tela di Penelope" weist Graf selbst auf den grossen Konflikt hin, der zwischen der ins Unendliche schweifenden Phantasie "monna Fantasia" und dem abwägenden Verstande "monna Ragione" herrscht, und diese Versöhnung hat der Künstler nicht gefunden, die Zerrissenheit seines Wesens spiegelt sich in seinen Werken.

Was alle Werke Grafs zu einem grossen Ganzen vereinigt, ist der Pessimismus, der aus jedem seiner Verse atmet. Und aus diesem reflektierenden Pessimismus heraus hat auch Graf die Entfernung von seinem persönlichen Erlebnis gefunden. Kühl, mit kritischen Gedanken wägt er es ab. "Sempre fu vivissimo in me il primo impeto della fantasia; ma sempre del pari, vidi sopra il loro disordine levarsi la severa luce della ragione, e assidersi la

corretrice forza della volontà", sagt Aurelio Agolanti, der Held seines Romanes "Il Riscatto" und dieser Aurelio Agolanti ist der Dichter selbst.

In der Dichtung Grafs vereinen sich alle Formen parnassischer Kunst, nur hat er in den einzelnen Perioden seines dichterischen Schaffens jeweils den Einfluss des einen oder des anderen Künstlers intensiver gefühlt. In seinen ersten Sammlungen "Medusa" und "Dopo il tramonto" finden wir den Einfluss Baudelaires, wie ihn Emilio Praga und seine Schule gefühlt, die Uebertreibung, die Sucht nach Seltsamem, Gekünsteltem neben der ausgesprochenen Verehrung der Schönheit und wie Baudelaire hat auch Graf der Schönheit zwei Sonette gewidmet, aber der unerreichbare, steinerne Schönheitstraum des Parnassiers ist hier der Erde näher gerückt:

Tu che le solitarie anime asseti;
Tu che innebbrii ed angosci il cor profondo,
Pura fiamma vital, luce del mondo,
Sogno d'innamorati e di poeti;

Io rido e fremo e piango ove tu ridi;
Io languo e muojo della tua carezza;
Tu m'avvampi d'amore e tu m'uccidi.

Bellezza, Medusa III, p.204.

Mit der Entwicklung seiner Kunst entfernt sich Graf jedoch von Baudelaire und nähert sich mehr und mehr der Dichtung Leconte de Lisles. Die "Danaidi" stehen ganz unter seinem Einfluss, es war aber dem Italiener nicht gegeben, die Grösse seines Vorbildes zu erreichen. Es fehlt ihm die Glut der dichterischen Inspiration,

die Fähigkeit, das Motiv, welches er übernimmt, innerlich neu zu erleben und künstlerisch vollendet zu gestalten, wie sehr er sich auch darum bemüht. Arrigo Cajumi definiert dieses Streben Grafs in einem Artikel der "Cultura" "L'arte fu per lui un amante desiderata, lontana e capricciosa e mutevole, disprezzata con amore, voluta con costanza ---- che solo dopo lunga pena si lasciò prendere, per breve tempo, e lo lasciò - quasi subito." Und Graf hat der Kunst sein ganzes Leben geweiht. In seiner Jugend war es die Malerei und die Musik, welche er mit Eifer gepflegt. Er hat einzelne Teile der Divina Commedia vertont und diese musikalische Begabung äussert sich bei ihm in der Wahl des Wortes und im Rhythmus seiner Gedichte. Die Pflege der verwandten Künste ist auch ein Punkt, der ihn mit den Dichtern des Parnass verbindet. Sie nähert ihn Théophile Gautier und wie dieser hat auch Graf sich in der "transposition d'arts" versucht, ohne damit bessere Effekte zu erzielen als der Franzose. Es kann uns die Beschreibung der Toteninsel Böcklins niemals den gleichen ästhetischen Genuss geben wie das Bild selbst, wo der Stimmungsgehalt eben auf der Koexistenz des Dargestellten beruht, wie es der Malerei und der Skulptur eigen. Entfernen wir auch nur eine Zypresse aus dem Bilde Böcklins, so ist die Wirkung zerstört, auch wenn wir sie später einfügten. Das Nacheinander der Schilderung kann uns niemals Ersatz für das Bild werden.

So hat Graf von jedem einzelnen der Parnassier genügend Elemente aufgenommen, dass man in seiner Dichtung die "Théorie de l'art pour l'art" in ihre einzelnen Teile aufgelöst, finden kann. Es waren auch ihre Ziele, die Graf, wie er selbst ausspricht, angestrebt hat: nur die reine Kunst zu pflegen und

ihr seine menschliche Individualität zu opfern.

Essere semplice e schietto,
E far che in ogni sua parte
Risponda al pensato il detto,
E questo il sorre dell'arte;

E qui la pura bellezza,
Negata all'amasio vile,
Che sol vagheggia e carezza
Se stesso nel proprio stile.

Canone d'Arte, Rime della Selva II,975.

Und auch darin ahmt Graf die Dichter des französischen Parnass nach, indem er immer wieder in seinen Versen seine ästhetischen Anschauungen festlegt; und so viele Einflüsse auch sonst in seinen Werken zu finden sind, zeigt sich in ihnen doch eine Auffassung der Kunst, wie sie der nachromantischen Periode in der Dichtung Frankreichs eigen war. Auch Graf sieht in ihr nur eine strenge Herrin, die von ihren Jüngern unermüdliche Arbeit und eine grenzenlose Hingebung fordert. Auch er hat an seinen Werken gefeilt und sich bemüht, ihnen die künstlerische Vollendung zu geben.

Certo vaso di rame
Si dolea dell'artefice severo,
Che di forza, alla brava,
Da lungo tempo lo rimartellava:
Il vaso si lagnava,
Parendoli soffrire onta e gravame:
Ma gli disse l'artefice sincero:

Tu non t'hai da doler se ti martello,
Perchè, così facendo,
Solo al tuo bene intendo:
Ti do la forma e ti fo saldo e bello.

Il Vaso, Danaidi III, p. 543.

Was jedoch einer Dichtung, deren ganzer Aufbau auf der Unpersönlichkeit und Unbewegtheit des Dichters beruhte, fehlen musste, war die Liebeslyrik. Und hier zeigt sich die starke Affinität der französischen Parnassier mit den führenden Dichtern des italienischen Risorgimento, zeigt sich, wie stark der Einfluss gewesen ist, der von Frankreich eingewirkt hat. Wenn wir von D'Annunzio absehen, dessen ganze Dichtung eigentlich nur ein Bacchanal der Sinnenlust ist, finden wir nirgends ein Liebeslied im eigentlichen Sinne. Liebe ist für die Dichter des Risorgimento wie für die des Parnass stets nur eine Erinnerung an etwas Gewesenes, das der Dichter bald in diesem, bald in jenem Symbol verkörpert und damit dem Geniesser das stimmungserregende Moment angibt, das in ihm entweder die Erinnerung an eine längst vergangene Periode seines Lebens weckt oder ihn überhaupt zum Träumen, zum sich Hinauslehnen in eine überirdische Welt anregt. Leconte de Lisle hatte, wie Paul Bourget sagt, eine wunderbar feine, reine Auffassung der Frau, jenes Ideal, das Shelley ausrufen lässt "Ich habe Antigone in einem anderen Leben geschaut !" Und diesen Traum hat er in einigen Gedichten künstlerisch vollendet gestaltet. (Le Manchy, Epiphanie, Le parfum imperissable) Einzelne der Gedichte Grafs strömen auch diesen Zauber einer vergangenen Liebe aus, und in seiner weichen, milden Art taucht auch bei Pascoli eine solche Erinnerung auf. (La Tessitrice) Aber die Frauengestalten Carduccis sind

schemenhafte Wesen, die nur dazu dienen, seine Dichtung zu beleben; es fehlt ihnen allen das eigene Leben, sie sind nur Priesterinnen der Kunst, die mit ihren weissen Händen Blumen auf den Weg streuen, um mit harmonischem Ausdruck eine Hymne der Schönheit zu singen, rein künstlerisch-ästhetische Symbole, um die Situation zu objektivieren.

Veggo fanciulle scender da l'acropoli
in ordin lungo; ed han bei pepli candidi,
serti hanno al capo, in man rami di lauro,
tendon le braccia e cantano.

Fantasia,Odi barbere II,p.874.

V. ANSCHAULICHKEIT DES STILES ALS FOLGE DER UNPERSOENLICHKEIT DES DICHTERS.

Die von der "Théorie de l'art pour l'art" geforderte Unpersönlichkeit und Unbewegtheit schliesst die Forderung einer ungewöhnlich scharfen Beobachtungsgabe des Dichters, einer erhöhten Gestaltungsfähigkeit der äusseren Dinge in sich. Es war ja nicht mehr sein eigenes Leben, das der Dichter zum Kunstwerk gestalten musste, sondern die Erscheinungen und Geschehnisse der Aussenwelt, wie sie in ihrer reichen Mannigfaltigkeit auf seine sensible Künstlerseele wirken. So zeichnen sich alle Werke der nachromantischen Periode in Frankreich durch einen stark bildhaften Stil aus. Goethes Forderung "Bilde Künstler! Rede nicht!" ist nie so vollendet zur Tatsache geworden, wie in den Werken der französischen Parnassier. Aber es ist nicht die ruhige Koexistenz, wie wir sie auf der Leinwand des Malers finden, sondern das bewegte Nacheinander, wie es der Sprache eigen ist. Keines dieser Bilder liesse sich mit Stift und Pinsel festhalten, ohne seine Wirkung zu zerstören, die eben in jenem reichen Stimmungsgehalt liegt, welchen nur die Sprache auszudrücken vermag. Mit den Mitteln der Sprache ist es ja dem Künstler gegeben, alle jene Sensationen zu verbinden, die uns die anderen Künste nur einzeln übermitteln können. Théodor de Banville hat auch in diesem Sinne in seinem "Traité de versification" die Poesie, wie sie die Parnassier verstanden, definiert: "La poésie est

à la fois musique, statuaire, peinture, éloquence, elle doit charmer l'oreille, enchanter l'esprit, representer les sons, imiter les couleurs, rendre les objets visibles, et exciter en nous les mouvements qu'il lui plaît d'y produire, aussi est'elle le seul art complet, nécessaire et qui contienne tous les autres." (zit. bei Cassagne, a.a.O., p.451), eine Kunst also, die sich an unsere ganze Sinnenwelt wendet, um in uns jenen vollendeten ästhetischen Genuss hervorzurufen, den die Schwingung aller Sinne mit sich bringt, so dass wir uns selbst vergessen, und uns ganz in die Gestalten und Bilder des Dichters hinein versetzen.

Die erhöhte Anschaulichkeit des Stiles, das Bestreben Ideen als Bilder zu fassen und vom Begriffe die sinnliche Vorstellung zu geben, charakterisiert auch die Wörke der Dichter des italienischen Risorgimento. Waren einmal die beiden Hauptforderungen der "Théorie de l'art pour l'art" erfüllt, hatte der Dichter seine Mensch-Individualität seiner Künstler-Individualität geopfert, dann musste sich auch sein Stil in logischer Folge nach dem seiner Meister bilden. Cesare de Lollis weist in einer Rezension der "Italienischen Literatur der Gegenwart" von Karl Vossler, auf die Affinität des Stiles Carduccis mit dem von Leconte de Lisle hin und ruft aus: "Il gemello del Carducci è di là dell'Alpi il Leconte de Lisle!" Was bei Carducci an Leconte de Lisle denken lässt, ist die ausserordentliche Einbildungskraft des Dichters, seine von einem leidenschaftlichen Temperament befruchtete Phantasie, die seinen dichterischen Gestaltungen nebst einer vollendeten Plastik Bewegung und Farbe verleiht. Die Welt seiner Inspirationen ermöglicht es ihm wie auch Leconte de Lisle, in seinen Werken alle Werte der Sprache auszunützen,

um dadurch seinen Gestalten und Bildern nebst einer vollendeten Anschaulichkeit ein tiefes inneres Leben zu geben.

Es konnte jedoch bei Carducci wie auch bei seinen Zeitgenossen nicht ein einzelner Parnassier sein, der einen ausgesprochenen Einfluss auf ihre Dichtung ausgeübt; was ihre künstlerische Entwicklung befruchtet hat, waren die grossen Richtlinien der parnassischen Kunst, wie sie dem ganzen Kreise gemeinsam waren. Je nach der Individualität des Dichters kann sich auch in seinen Motiven und in seinem Stile der Einfluss des einen oder des anderen der führenden Meister der französischen nachromantischen Periode bemerkbar machen, aber grundlegend war für alle die Aesthetik, wie sie in der "Théorie de l'art pour l'art" festgelegt ist.

So hat auch Carducci selbst zugegeben, einzelne Motive von Baudelaire übernommen zu haben, und wenn er von einem Gedichte "Vendette della Luna", das mit den Versen:

> Te, certo, te, quando la veglia bruna
> Lenti adduceva i sogni a la tua culla,
> Te certo riguardò la bianca luna,
> Bianca fanciulla.

Vendette della Luna, Rime Nuove,p.671.

beginnt, sagt: "Questo principio è imitato dal principio del XXXVII des Petits poèmes en prose intitolato Les bienfaits de la Lune di Carlo Baudelaire che incomincia così: "La lune, qui est le caprice même, regarda par la fenêtre pendant que tu dormais dans ton berceau, et se dit: - Cette enfant me plait."Solo il principio: il resto va a conto mio." (Note, Poesie, p.687) so sind doch fast in jeder Strophe Reminiszenzen an Baudelaire zu finden. Der Gedanke einer unbewegten marmornen Schönheit, die des Künstlers Herz verzehrt und seinen Geist umnebelt, um ihm

eben dadurch jene unendliche Lust zu gewähren, die ihn die Auflösung, das Einssein mit der Natur wünschen lässt, ist auch ein Gedanke, der an Baudelaire gemahnt:

Ahi, ma la tua marmorea bellezza
Mi sugge l'alma, e il senso de la vita
M' annebbia; e pur ne libe una dolcezza
Strana, infinita;
Vendetta della Luna, a.a.O.

Auch in "Fantasia" finden wir, wie schon Maugain bemerkt, sowohl im Stile als auch in der Konzeption eine ausgesprochene Affinität mit dem Sonette Baudelaires "Parfum exotique". Man könnte von diesem Gedichte sagen, es sei ein Motiv Baudelaires, durch den geistigen Filter Carduccis geläutert. Die seltsamen, schweren Düfte des Parfum exotique werden bei ihm durch den herben Geruch der Salzflut und dem weichen Dufte der Myrten ersetzt. Was bei Baudelaire bewusst "Seltsam" wirkt,bildet der klare, gesunde Geist Carduccis zu edler, ruhiger Schönheit; gleich in der ersten Strophe fühlen wir diesen Unterschied:

Quand, les deux yeux fermés, en un soir chaud d'automne,
Je respire l'odeur de ton sein chaleureux,
Je vois se dérouler des rivages heureux
Qu'éblouissent les feux d'un soleil monotone;
Parfum exotique, Fleurs du mal, p.133.

Ein erschlaffender Duft, der die Seele des Dichters erfüllt, um ihn hinauszuführen zur Insel der Seligen, eine gewollte Müdigkeit spricht aus der ganzen Strophe. Schon am Anfang geben uns "les deux yeux fermés" diesen Eindruck, der noch durch das dumpfe "monotone" am Schlusse gesteigert wird.Carducci

verzichtet auf die Sensation des Duftes, erlässt die Stimme als treibendes Moment erscheinen und gibt damit bereits dem Gedichte seine charakteristische Note:

> Tu parli; e, de la voce a la molle aura
> lenta cedendo, si abbandona l'anima
> del tuo parlar su l'onde carezzevoli,
> e a strane plaghe naviga.
>
> Fantasia, Odi barbare II,p.873.

Es ist auch hier eine selige Müdigkeit, welche die reflektierenden Kräfte des Dichters einschläfert, aber die Atmosphäre ist eine andere und dieser entspricht auch jenes ferne Land, das aus dem Traume auftaucht, ein Stück Griechenland in klassisch-reiner Schönheit, während es bei Baudelaire eine merkwürdige exotische Insel ist, von seltsamen Menschen bewohnt.

Aber schon vor Carducci hatte Zanella die malerisch-plastischen Eigenschaften, die den Stil der Dichter des Parnass charakterisieren, erkannt, und sich bemüht, seinen Gedichten die bewegte Anschaulichkeit zu geben und seiner Sprache jenen Reichtum an Gefühlsobertönen, wie wir sie bei Leconte de Lisle oder Baudelaire finden. Es ist Zanellas Verdienst, auch hier für die Erneuerung des Stiles in der italienischen Dichtung bahnbrechend gewesen zu sein. Wenn seine künstlerische Entwicklung auch später durch die scharfe Kritik, die sich gegen ihn erhob, gehemmt wurde, wenn er auch den Ausweg aus dem Dilemma, in welches er durch seinen Glauben und die Verehrung einer so ausgesprochen religionsfeindlichen Kunst, wie die "Théorie de l'art pour l'art" war, nicht finden konnte, hat er doch den anderen Dichtern seiner Zeit den Weg gewiesen.

Zanellas Einbildungskraft war sozusagen von seinem Tempera-

ment bestimmt. Wie sich in der Wahl der Motive trotz aller Unpersönlichkeit des Künstlers doch seine Individualität äussert, so zeigt sich dieselbe auch in seinem Stil. Nicht die Ereignisse der Weltgeschichte noch die kulturelle Entwicklung der Menschheit, inspirierten Zanellas Dichtung und so fehlt seinen Bildern auch die majestätische Grösse, wie sie jenen Leconte de Lisles oder Carduccis eigen ist. Wie weit sich jedoch Zanella durch die erhöhte Genauigkeit und Konzision seines Stiles, durch die Anschaulichkeit und Bewegung, die seine Gedichte erfüllt, über die letzten Romantiker erhebt, ist aus der Gegenüberstellung der ersten Strophen seiner Conchiglia fossile (zit.a.a.O.,S.27) und der Verse des Monte Circello Aleardis (zit. a.a.O.,S.24) deutlich erkennbar.

Hier wie dort ist das Werden des Kosmos das Motiv der Dichtung. Aber schon die ersten Verse der "Conchiglia fossile" weisen klar die verschiedene Richtung der beiden Dichter auf. Während Aleardi nichts als eine prosaisch-lehrhafte Mahnung an irgend eine unbekannte Itala richtet, bindet Zanella gleichsam das Geschehen vom Anfang an an die kleine Muschel, sie wird zum Symbol für die Ereignisse, die sich in einer reichen Reihe von Bildern vor uns abspielen. Ruhend in voller Gegenwart, lässt sie der Dichter vor unserem Auge erstehen, scharf hebt sie sich von dem "chiuso quaderno" ab und geschickt steigert Zanella ihre Plastik durch die Wiederaufnahme des "riposa" im fünften Verse, dem er noch das "marmorea" hinzufügt, welches sowohl durch seinen Klang als auch durch die begriffliche Vorstellung das Unbewegte scharf zum Ausdruck bringt. Unsere Einfühlung wird aber durch die Bewegung, die in der zweiten Strophe einsetzt, noch gesteigert, wir erleben das langsame Erwachen der Muschel, ihr Hervortreten aus der

dunklen Höhle dem frohen Tageslicht entgegen. Die sinnliche Verstellung wird noch durch die Wortgebung gesteigert. Die dunklen Vokale in "occulta nel fondo d'un antro marino" geben uns wirklich die Empfindung des Dunklen, Fernen, während die hellen i und e am Ende des fünften Verses "nautili,schiera" das fröhliche Dahinschwimmen deutlich verbildlichen. Und wie harmonisch fügt sich das gefühlsbetonte "vagavi", das jene Vorstellung des planlosen, fröhlichen Umherschweifens vermittelt, dem Ganzen ein!

Diese Vollkommenheit der Sprache, in der sich Begrifflichkeit und Gefühlswerte decken und ergänzen, fehlt dem Versen Aleardis. Das rein Begriffliche überwiegt und die gefühlsmässigen Elemente scheinen demnach nicht organisch aus dem Ganzen erwachsen zu sein, sondern ihm nur wie loses Flickwerk anzuheften. Auch dort, wo er eine Beseelung der Natur erstrebt, zerschellt dieses Bemühen an der rein verstandesmässigen Tätigkeit, die er ihr unterschiebt: "le montagne in colli umiliarsi". Wie fein gelingt es hingegen Zanella, Leben in die unbewegten Massen zu bringen, die Natur zu beseelen! Dieses allmähliche Erheben der Insel aus den Fluten gibt uns fast das Bild einer schönen Frau, die in einer märchenhaften Umgebung aus schwerem Schlaf erwacht. Auch in diesen Versen wird unsere Einfühlung durch die Wortgebung vermittelt: "aure, feconde, rosei, pascevi" allen diesen Worten sind neben der Klangwirkung noch ganz bestimmte Gefühlsobertöne eigen, welche alle Seiten unserer Seele in Schwingung bringen. Farbe umspielt das neuerstandene Festland, der Feuerschein der Vulkane spiegelt sich in seinen duftig blauen Ebenen und die Gestade bersten unter dem gewaltigen Beben der Erde.Meisterhaft gelingt es dem Dichter, das Krachen klanglich nachzu-

ahmen, indem er "squarciava" an das Ende des Gleitverses stellt und so nicht nur den zischenden Klang des ci zu voller Geltung bringt, sondern auch noch durch die Länge des Wortes, gesteigert durch die drei dunklen Vokale, das langhinhallende Geräusch wiedergibt. Die Illusion der Dauer wird aber auch durch die Anwendung des Imperfektums gesteigert. Aus den nur lose zusammenhängenden, sich überstürzenden Eindrücken Aleardis, deren Apperzeption uns noch durch die vielen Inversionen erschwert wird, hat Zanella ein harmonisches Ganze geschaffen, indem sich Anschaulichkeit und Gefühlswirkung unterstützen und ineinander überfliessen. Der toten, starren und in gewissem Sinne feindlichen Natur Aleardis setzt Zanella eine bewegte, lustbetonte Welt gegenüber, der "aura bagnata di mortal rugiada" entsprechen die "aure fecondi", mit nur wenigen Strichen ist eine märchenhafte Landschaft voll Glut und Farbe gezeichnet. Der Schein der Vulkane spiegelt sich in den "ceruli piani" und beleuchtet nicht, wie es bei Aleardi der Fall ist "una infinita deformità di creature morte", aber es ist auch nicht die "sinistra lampana dei vulcani", sondern "il balenо di cento vulcani", und dieses jähe Aufblitzen der Feuerscheine bringt Bewegung in das Geschehen, die Landschaft gewinnt Leben und wirkt durch den Kontrast von Hell und Dunkel noch plastischer.

Die gehobene Stimmung, welche die ganze Ode Zanellas durchflutet, wird durch den ruhigen, feierlichen Rhythmus noch erhöht. Die strophische Zusammenfassung von sieben sechssilbigen Versen mit ihrer gleichmässigen Betonung der zweiten und fünften Silbe gibt dem Gedichte etwas Getragenes, fast könnte man sagen Weihevolles, das unsere Seele erhebt und unsere Einfühlung fördert; denn "wie in der Lyrik die Realien durchaus nicht

Dinge, sondern Symbole sind, erweist zuletzt und am bedeutungsvollsten ihre für die Lyrik wesentliche Anordnung, ihr Getragensein vom Innersten des Lyrischen, vom Rhythmus. Der Rhythmus ist das innerlichste, eigentümlichste Darstellungsmittel der lyrischen Poesie, er entscheidet über Sein oder Nichtsein eines Gedichtes." (Hirt, Das Formengesetz, S.214)

Was Zanella vor allem über Aleardi und die Dichtung der letzten Romantiker erhebt und ihn den Dichtern des französischen Parnass nähert, ist der starke Drang zur Symbolik, der aus allen seinen Dichtungen spricht. Auch in der"Conchiglia fossile" zeigt sich deutlich dieses Streben; denn es war Zanella nicht darum zu tun, eine geologische Phase zu beschreiben, er wollte nur ein Symbol schaffen für die höchsten Ziele der Menschheit. Wie aus dem ungeheueren Ringen der Naturgewalten eine beglückende Welt entstehen konnte, so werden auch die Geschicke der Erdgeborenen nach langem Kampfe, frei von aller Knechtschaft, sich zu vollem Glücke entfalten:

"E splende de' liberi
Un solo vessillo
Sul mondo traquillo."

Während Aleardis Gedicht sich in einer langen Beschreibung erschöpft, klingt die Ode Zanellas in einen Hymnus auf die erlöste, neuen, wunderbaren Zielen zustrebende Menschheit,aus.

Die Genauigkeit und Konzision des Stiles macht es Zanella möglich, in wenigen Strichen ein vollendetes Bild zu geben, indem er das Wesentliche festzuhalten sucht und die einzelnen Teile harmonisch zu einem bewegten, farbigen Ganzen vereint, wie in dem folgenden Sonette:

Il suo stridor sospeso ha la cicala:
La rondinella con obliquo volo
Terra terra sen va: sul fumaiuolo
Biancha colomba si pulisce l'ala.

Grossa, sonante qualche goccia cala,
Che di pinte anitrelle allegro stuolo
Evita con clamor: lieve dal suolo
Di spenta polve una fragranza esala.

Scroscia la pioggia e contro il sol riluce,
Come fili d'argento:

XVI.Sonetti dell'Astichello,Vol.II,p.150.

Die schwüle Ruhe, welche vor dem Regen über der Natur liegt, ist künstlerisch wirkungsvoll dem frohen Aufatmen aller Wesen beim Niedergehen des ersehnten Regens gegenübergestellt. Die schweigende Grille, die hastig dahinfliegende Schwalbe, die weisse Taube, die sich grell vom dunklen Hintergrund abhebt, geben das Bild der schwülen Gewitterstimmung. Mit den ersten Versen der zweiten Strophe kommt wieder Leben und Bewegung in die Natur, die Farben werden bunter, frischer "pinte anitrelle" und der Erde entströmt der würzige Duft, der alle Wesen erfrischt. Ausserordentlich bildhaft ist der Beginn des Regens mit den beiden Worten "grossa,sonante", die am Anfang der zweiten Strophe stehen, wiedergegeben. Das Adjektiv vermittelt uns die visuelle Anschauung, während das Partizip durch die Länge und den Klang des Wortes das Geräusch der langsam fallenden Tropfen nachahmt. Und wie Zanella sehr oft die künstlerische Wirkung im Kontrast sucht, so schimmert auch hier bereits unter strömendem Regen

die Sonne hervor und lässt die Tropfen wie helles Silber erglänzen.

Man kann in den Sonetten des Astichello schon den Keim zur skizzenhaften Dichtung Pascolis finden. Schon Zanella zeigt die ausgesprochene Vorliebe für eine einfache Satzgliederung. Pascoli geht in dieser Beziehung noch weiter und verzichtet in den meisten Fällen auf alle syntaktischen Ausdrucksmittel logischer Gliederung, wir finden viel häufiger die Beiordnung von Hauptsätzen als die Unterordnung. Ja sogar die lose Aneinanderreihung ohne Bindewort ist in den Gedichten Pascolis nicht selten. Auch das Hilfszeitwort, das die verbindenden Partikeln in ihrer logischen Funktion verknüpft, fehlt in den meisten Fällen. So ist auch der syntaktische Aufbau des kleinen Gedichtes "La pioggia", das an das obige Sonett Zanellas erinnert, noch einfacher. Die lose Aneinanderreihung der Sätze erhöht aber die künstlerische Wirkung, sie erleichtert unsere Einfühlung, es ist wie eine sanft wiegende Melodie, die uns die Welt des Realen vergessen lässt und uns die Möglichkeit gibt, das Geschehen auf unsere Weise zu erleben. Die zwölf Verse Pascolis weisen einen unendlichen Reichtum an sinnlichen Eindrücken auf, die alle um einen ausserordentlichen Stimmungsgehalt bereichert sind:

Cantava al buio d'aia in aia il gallo.
E gracidò nel bosco la cornacchia:
il sole si mostrava a fiestrelle.
Il sol dorò la nebbia della macchia,
poi si nascose; e piovve a catinelle.
Poi tra il cantare delle raganelle
guizzò sui campi un raggio lungo e giallo.

Stupiano i rondinotti dell'estate
di quel sottile scendere di spille:
era un brusio con languide sorsate
e chiazze larghe e picchi a mille a mille;
poi singhiozzi, e gocciar rado di stille:
di stille d'oro in coppe di cristallo.

Pioggia, Myricae, p.127.

Es sind nur einzelne Züge, die der Dichter festhält, aber sie vereinen sich durch die Macht des Wortes zu einem malerisch-plastischen Bilde, in dem Farb- und Klangwirkungen ineinander überfliessen. Eine ausserordentliche Suggestivkraft ist den Worten und Wendungen Pascolis eigen. "il sole si mostrava a finestrelle", "piovve a catinelle" geben uns nicht nur die begriffliche Vorstellung des Regens, sie sind um den ganzen Gefühlswert bereichert, der ihnen aus dem Sprichwort und dem Märchen zukommt. Das Merkwürdige dieses sommerlichen Regens ist in meisterhafter Weise durch die Verwunderung der Vöglein zum Ausdruck gebracht, wie auch das feine Herabrieseln des Regens trefflich mit dem Fallen der Nadeln verglichen wird. Aber der Regen wird stärker und fällt in tausend und abertausend Schlägen auf den Boden auf, um langsam wieder zu vergehen, bis endlich die Sonne scheint und die Tropfen gleich Gold in Kristallbechern funkeln. Dadurch, dass das ganze Gedicht in einem gewellten matten Gedichte gehalten ist, wirkt dieser Lichteffekt am Schlusse umsomehr. Wo finden wir in der italienischen Lyrik eine so beseelte und doch malerische Schilderung der Natur ? Die Regentropfen Pascolis funkeln nicht nur wie Kristall sondern wie Gold, das von dem reflektierenden Glanze des Kristalls um einen ungewöhnlichen Reichtum an Farbe gesteigert wird. Es braucht

die ausserordentlich empfindliche Künstlerseele Pascolis, um die Einzelheiten zu erfassen und in so wunderbar beseelter Form zum Ausdruck zu bringen.

Was alle Gedichte Pascolis auszeichnet, ist die Liebe zum Worte; wir könnten keinen einzigen der Ausdrücke in seinem Gedichte ändern, ohne die Wirkung zu zerstören. In dieser Pflege des Wortes hat er jenseits der Alpen in Baudelaire ein Vorbild gehabt; auch die genaue Erfassung des Details, wie sie Pascoli und Zanella gefunden, ist ein Charakteristikum parnassischer Kunst. Es waren dies die Folgen jener innigen Verbrüderung von Kunst und Wissenschaft; wie der Forscher auch die kleinsten Erscheinungen nicht vernachlässigen darf, um aus ihrer Gesamtheit das Phänomen zu erklären, so muss auch der Künstler die Dinge der Aussenwelt bis ins kleinste Detail festhalten, und aus einer geordneten Wahl derselben ein vollendetes Kunstwerk schaffen.

Die Gestalten der Dichtung innerlich und äusserlich mit ihrem Milieu so zu verbinden, dass sie bis in die feinsten Nuancen zu einander abgestimmt sind, ist eine der markantesten Eigenschaften der Dichtung Leconte de Lisles. Er hat in "Verandah, Les Elephants, Le Manchy" und in anderen Gedichten unübertreffliche Beispiele in dieser Hinsicht gegeben. Es mag auf einen Einfluss Leconte de Lisles zurückgehen, wenn auch Zanella in seinen Gedichten diese ausgesprochene Abstimmung von Gestalt und Raum anstrebt, eine Eigenschaft, die sich auch Carducci in seinen "Rime Nuove" und "Odi barbare" in vollendetem Masse aneignet.

Ein Beispiel für eine dichterische Landschaftskomposition, die von einem ungewöhnlichen Farbenreichtum erfüllt ist, und der die Vision einer leichten Gestalt Leben und Bewegung verleiht, finden wir in folgendem Sonette Zanellas. Das Bild hat der Dich-

ter wohl auch aus seiner Erinnerung geschöpft, aber die inneren Beziehungen zum früheren Erlebnis sind mit keinem Worte berührt. Unter dem biblischen Symbol taucht die Gestalt im Gedichte auf, um ganz in der Landschaft aufzugehen.

Solinga nell'ardor meridiano
La campagna tacea: l'adulta spica
Lieve ondeggiando nell'immenso piano
Sul gracil si reggea stelo a fatica.

Non Satiri bicorni, non Silvano,
Che in quest'ora atterian la gente antica,
Ma Ruth vider quest'occhi, la pudica
Spigolatrice, fra il maturo grano

Alta e bella passar. Si confondea
Colle spighe la chioma: l'azzurino
Fiore del ciano nelle luci avea:

Ma sulle guance, che celar volea
Inchinandosi a terra, il porporino
Fiammeggiar del papavero ridea.

XC.Sonetti dell' Astichello,Vol.II,p.224.

Diese blonde Ruth mag wohl Carduccis Einbildungskraft geweckt haben, seine Maria im "Idillio Maremanno" trägt ihre Züge. Nur ist die Vision bei Carducci bewegter, man könnte fast sagen, sie sei im Vergleich zur Figur Zanellas, menschlicher. Es ist nicht die unnahbare biblische Gestalt, sondern ein Wesen voll warmen, pulsierenden Lebens, das dem Dichter im Erinnerungsbilde in vollendeter Schönheit ersteht.

Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando,

Alta ridente, e sotto i cigli vivi
Di selvatico fuoco lampeggiante
Grande e profondo l'occhio azzurro aprivi!

Come 'l ciano seren tra 'l biondeggiante
Or de le spiche, tra la chioma flava
Fioria quell'occhio azzurro; e a te d'avante

La grande estate, e intorno, fiammeggiava;
Sparso tra'verdi rami il sol ridea
Del melogran, che rosso scintillava.

Idillio Maremmano, Rime Nuove, p.665.

Bei Carducci ist das Bild bewegter, gleich im ersten Verse drückt die verbale Metapher eine Bewegung aus, während sie bei Zanella das vollkommene Ruhemoment bestimmt. Die Natur ist in ihrer reifen Fülle gleichsam von Müdigkeit befallen, während bei Carducci sich alles in Bewegung auflöst. Zanella empfindet nur die brütende Hitze des Sommers; Carduccis ganzer Persönlichkeit entspricht das "la grande estate fiammeggiava"; ein erhöhtes Leben in der Gluthitze des Sommers. Auch die Gestalt des Mädchens trägt den Stempel ihres Dichters; während die blonde Ruth nur den blauen Schimmer der Kornblumen in den Augen hat, sprühen die Augen Marias wildes Feuer. Der Vergleich der tiefblauen Augen im Rahmen des blonden Haares, die wie Kornblumen im goldig-wogenden Aehrenfeld blühen, ist äusserst wirksam. Die

kurze Strophe birgt eine ganze Symphonie von Farben: "biondeggiante or delle spiche", "la chioma flava", "occhio azzurro", die wunderbar fein aufeinander abgestimmt sind und denen in ihrer Zusammenstellung noch ganz bestimmte Gefühlsobertöne eigen sind. Ein Bild vollends, das zwar niemals realisierbar wäre, aber doch eine warme sonnige Stimmung über die ganze Erscheinung verbreitet, ist in den beiden letzten Versen enthalten.

Bei Zanella ist die Gestalt des Mädchens beschrieben, während sie bei Carducci durch stets neue Bewegungsmomente hervortritt; dadurch gewinnt die Figur an Leben; denn "der Dichter ist durch seinen künstlerischen Instinkt dazu getrieben,-----das Objekt nicht als fertige Erscheinung zu schildern, sondern es gleichsam entstehen zu lassen." (Du Prel a.a.O.,S.75) Um die Bewegung wirksamer zum Ausdruck zu bringen, bedient sich Carducci mit Vorliebe des Participium Präsentis, eine Vorliebe, die er mit den englischen Lyrikern teilt.

Wenn Zanella auch nicht alle stilistischen Mittel, wie sie in der Aesthetik Flauberts zu finden waren, ausgenützt hat, so finden wir doch bereits in seiner Dichtung die grossen Richtlinien Carduccis und Pascolis: die erhöhte Anschaulichkeit des Stiles, das metaphorische Denken und Gestalten und das Bestreben, durch Bewegung und Farbe seinen Bildern erhöhtes Leben zu geben.

Carducci. Die ausserordentlich stark ausgeprägte Beweglichkeit des Stiles bei Carducci mag auf einen Einfluss Leconte de Lisles zurückgehen, bei dem diese Fähigkeit in hohem Masse ausgebildet war. In allen Gedichten Carduccis findet sich nie etwas Fertiges, Unbewegliches, jegliche Beschreibung löst sich bei ihm

in Bewegung auf. Diese Tendenz kann man schon bei einem raschen Blick auf die Anfangsverse der Gedichte in den "Rime Nuove" und in den "Odi barbare" bemerken. In vielen Fällen gibt gleich das erste Wort den Ton an, ein Zeitwort, welches das Entstehen des Objektes zum Ausdruck bringt. So in dem Gedichte "In una chiesa gotica":

Sorgono e in agili file dilungano
gl'immani ed ardui steli marmorei,
e ne la tenebra sacra somigliano
di giganti un esercito

che guerra mediti con l'invisibile:
le arcate salgono chete, si slanciano
quindi a vol rapide, poi si rabbracciano
prone per l'alto e pendule.

Odi barbare I, p. 815.

Hier folgt nicht nur unser Blick, den aufwärts strebenden Säulen, wir fühlen auch unsern Geist emporgehoben, und wie die Säulen sich oben vereinen, so sucht auch unsere Seele den Ruhepunkt in ihrem Schöpfer. Unsere Anschauung wird zum Mitspiel, das durch die stark gefühlsbetonten Worte intensiviert wird; "immani", "ardui", "sacra", "salgono", "slanciano", "rabbracciano", allen diesen Eigenschafts- und Zeitwörtern sind in Bezug zu ihrem Nomen ganz bestimmte Gefühlsobertöne eigen. Carducci liebt wie Leconte de Lisle die Metapher, sie erscheint bei beiden Dichtern in allen Satzteilen und gibt ihren Bildern eine grössere Anschaulichkeit. Hierin mag auch der Grund liegen, dass Carduccis Gedichte in den Uebersetzungen soviel von ihrem Werte

verlieren. Es kann nur ein Künstler, dem es gegeben ist, das Geschehen in allen Nuancen zu erfassen und innerlich neu zu erleben, das Bild in seiner ganzen Vollendung in einer andern Sprache wiedergeben.

Wie sehr sich der Gefühlswert eines Wortes durch die Vorstellung, welche es in uns erweckt, ändern kann, zeigt das "sorgere" Carduccis, mit welchem er auch sein Gedicht "Nella piazza di S. Petronio" beginnen lässt:

> Surge nel chiaro inverno la fosca turrita Bologna,
> e il colle sopra bianco di neve ride.
>
> Odi barbare I, p. 819.

Auch hier ist das Objekt als sich eben erst gestaltend dargestellt, aber die Linien des Bildes streben nicht empor, sie teilen sich und verwirren sich und regen die reflektierenden Kräfte unseres Geistes an, "la fosca turrita Bologna" gibt den Gefühlston an, und unsere Gedanken wandern zurück zu den Tagen des Mittelalters. Wie in den meisten Gedichten Carduccis ist auch hier das Objekt hell beleuchtet; wieder ist es eine Metapher, mit der Carducci diese blendende Weisse wiedergibt, von der sich die altersgrauen Türme der Stadt abheben; zugleich bildet das "ride" noch einen Kontrast zu dem "fosco" in dem vorhergehenden Verse und erhöht die malerische Wirkung.

Lichtvolle Stimmungen beherrschen überhaupt die Bilder Carduccis, und wenn G.A.Keiser Leconte de Lisle als den Dichter der Licht-Freude definiert, liesse sich diese Definition in erhöhtem Masse auf Carducci anwenden. Es ist gewöhnlich die Sonne das Licht- und Farben spendende Gestirn, das seine Objekte beleuchtet, dass sie in ihrem warmen Glanze in voller Anschaulichkeit vor uns erstehen. Ein Beispiel eines farbenglühenden Sonnen-

unterganges bieten die folgenden Verse:

Ricordo. Fulvo il sole tra i rossi vapori e le nubi
calde al mare scendeva, come un grande clipeo di
rame
che in barbariche pugne corrusca ondeggiando,
poi cade.
Castiglioncello in alto fra mucchi di querce ridea
da le vetrate un folle vermiglio sogghigno di fata.

Una Sera di San Pietro, Odi barbare II,882.

Was hier unsere Einfühlung besonders begünstigt, ist dieses stark betonte "Ricordo" des Anfangs. Das Wort ruft unwillkürlich eine Erinnerung in uns wach, einen Sonnenuntergang,den wir selbst erlebt und der mit unserem gegenwärtigen Erleben zusammenklingt. Die ausserordentliche Gefühlskraft dieser wenigen Verse hängt auch von der feinen Abstimmung der Farben ab. Es sind nur verschiedene Töne von Rot, die fein abgestimmt, die Komposition doch mit einer aussergewöhnlichen Farbenintensität erfüllen. Und auch der Vergleich mit dem kupfernen Schilde, das nach dem Kampfe fällt, belebt die Darstellung. Es ist keine tote Landschaft mehr, vor unserem Auge ersteht ihre Geschichte. Die Schönheit dieser Verse lässt uns auch die weniger glückliche Metapher jenes "folle sogghigno di fata" nicht unschön empfinden.

Carducci kann sich nie genug an der Sonne, am Licht, an der Farbe berauschen, er ruft selbst aus:

"Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina,
o Roma:
raggia divino il sole pe' larghi azzurri tuoi.

Roma, Odi barbare I,p.808.

Mit dieser aussergewöhnlichen Farbenfreude hängt wohl auch Carduccis Liebe zu den funkelnden Edelsteinen zusammen, ein Zug, der uns stark an Gautier erinnert, in dessen Gedichten die glitzernden Steine eine so grosse Rolle spielen. Mit Gautier teilt Carducci auch die Liebe für Gold, Purpur und Marmor; für Glanz, Festigkeit und Farbe.

Eines der typischesten und vielleicht künstlerisch wirksamsten Beispiele, Edelsteine zum Vergleich heranzuziehen, finden wir in einer der ersten " Odi barbare " :

Ride sepolta a l'imo una foresta
breve, e, rameggia immobile: il diaspro
par che si mischi in flessuosi amori
con l'ametista.

E di zaffiro i fior paiono, ed hanno
de l'adamante rigido i riflessi,
e splendon freddi e chiamano a i silenzi
del verde fondo.

Alle Fonti del Clitumno,
Odi barbare I,804.

Diesem vom Wasser zugedeckten Walde konnte wohl keine andere Farbe zugeschrieben werden als die,der in kaltem Glanze funkelnden Edelsteine. Nur in diesem Flimmern konnte die Bewegung zum Ausdrucke gelangen,in dem dichterisch vollendetem " rameggia immobile "; die warmen Farben des Jaspis fliessen in das kalte Blau des Amethystes über, während das weiche Hellblau des Saphirs im harten Glanze der Diamanten funkelt, um mit dem dunklen Grün der Pflanzen zu verschmelzen. Es bedarf einer so äusserst visuell eingestellten Natur wie die Carduccis,

bereichert um einen aussergewöhnlich feinen Farbensinn, um solche Bilder zu gestalten.

Aber auch dort, wo die Dunkelheit die Landschaft umhüllt, weiss Carducci seine Gestalten mit Hilfe der visuellen und auditiven Eindrücke uns ausserordentlich plastisch darzustellen:

Il dittatore, solo, a la lugubre
schiera d'avanti, ravvolto e tacito
cavalca: la terra ed il cielo
squallidi, plumbei, freddi interno.

Del suo cavallo la pésta udivasi
guazzar nel fango: dietro s'udivano
passi in cadenza, ed i sospiri
de' petti eroici ne la notte.

A Giuseppe Garibaldi, Odi barbare I, p.844.

Dieser schweigende, tief verhüllte Reiter erinnert an eine jener stummen und doch so lebendigen Gestalten Leconte de Lisles. Nichts stört die Einheit des Bildes, Himmel und Erde sind von der gleichen trostlosen Trauer erfüllt wie die Schar, die ihrem Gebieter folgt, welcher durch das " solo " von ihn getrennt wird und dadurch wuchtiger hervortritt. Der Finsternis wird mit keinem Worte gedacht und doch fühlt man sie aus den äusserst wirkungsvollen Adjektiven " squallidi, plumbei, freddi ", noch bevor am Ende des zweiten Verses der Nacht Erwähnung getan wird. Auch die Stille der Nacht wird nur durch die auditiven Eindrücke hervorgehoben. Ein Wort, das sowohl klanglich als gefühlsmässig den schweren

Tritt des Pferdes im Kote trefflich zum Ausdruck bringt, ist " guazzar ": wir können direkt das klatschende Geräusch, das durch das Herausziehen des Fusses aus dem Wasser entsteht, hören, die Eindrücke des Gehörs sind bis ins Detail aufeinander abgestimmt, " passi in cadenza ", " sospiri " fügen sich alle der ganzen Landschaft ein. Wie sehr es dem Dichter darauf ankommt, die Gestalt des Führers hervortreten zu lassen, zeigt sich in der Anwendung des Tempos. Durch das Praesens wird uns die Figur näher gerückt, sie wird bewegter, anschaulicher; alles was um Garibaldi herum ist, dient nur als Relief, es ist rein deskriptiv, daher das Imperfektum. Zu beachten ist auch die starke Cäsur nach " cavalca ", mit welcher die Gestalt isoliert wird.

Wenn Carduccis Dichtung im Zeichen der Sonne, des warmen, hellen Lichtes steht, so ist bei Pascoli alles in ein mildes Halbdunkel gehüllt. Man kann Pascoli als den Dichter des gedämpften Lichtes und der gedämpften Töne definieren. Nicht der flimmernde Glanz des Mittags beleuchtet seine Objekte, sondern das ungewisse Licht der Dämmerung. Und wie bei Carducci die strahlende Sonne absolute Herrscherin ist, so finden wir bei Pascoli eine ausgesprochene Vorliebe für das sanfte Licht des Mondes. Auch hierin prägt sich die Individualität des Künstlers aus, diese von den Parnassiern so hoch geschätzte Eigenschaft. Der milde Geist Pascolis, der alles mit seiner Güte beleben möchte, scheut vor dem allzu grellen Licht zurück, das unberührt über Glück und Unglück leuchtet. Wie stimmungsvoll gerade durch diese gedämpften Effekte Pascolis Dichtung wird, zeigen uns die Strophen, mit welchen er seine " Canti di Castelvecchio " eröffnet:

Io sono una lampada ch'arda
soave!
la lampada, forse, che guarda
pendendo alla fumida trave,
la veglia che fila;
e ascolta novelle e ragioni
da bocche
celate nell'ombra, ai cantoni,
là dietro le soffici ròcche
che albeggiano in fila:
ragioni, novelle, e saluti
d'amore, all'orecchio, confusi:
gli assidui bisbigli perduti
nel sibilo assiduo dei fusi;
le vecchie parole sentite
da presso con palpiti nuovi,
tra il sordo rimastico mite
dei bovi:

La Poesia, Canti di Castelvecchio,p.l.

Alle visuellen Elemente " lampada ", " fumida trave ", " ombra ", "cantoni ", " rocche che albeggiano " wie auch die auditiven " novelle e ragioni da bocche celate ", " bisbigli perduti ", " sibilo assiduo ", " sordo rimastico mite ", welche der Dichter künstlerisch ineinander überfliessen lässt, um sie in vollendeter Synthese zu einem ungemein stimmungsvollen Bilde zu gestalten, geben uns die Empfindung des milden Lichtes, des kaum hörbaren Schalles. Ausserordentlich fein sind nur einzelne Objekte von der Lampe beleuchtet, während alles andere in tiefem Dunkel bleibt. Dadurch gewinnen

die Dinge an Anschaulichkeit, die alte Frau am Spinnrocken und die weichen, in mildem Weisse schimmernden Spindeln. Ein Bild, das uns mit seinen tiefen Schatten an Rembrandt erinnert, oder an die Radierungen Umberto Prencipes, eines Künstlers, der im Geiste eng mit Pascoli verwandt ist.

Kein Dichter hat die Lichteffekte von Hell und Dunkel so meisterhaft auszunützen verstanden wie Pascoli. Aus dem tiefen Dunkel heben sich seine Gestalten so wirkungsvoll ab, dass sich unsere Blicke einzig und allein auf sie konzentrieren. Wir werden von dem milden Lichte, von der Weichheit und Güte, die von allen diesen Menschen ausstrahlt, gefangen genommen, bis wir uns selbst vergessen, um ganz in ihnen aufzugehen. Wie plastisch ist doch das Bild der Mutter in einem der schönsten Gedichte Pascolis " I due fanciulli " !

A letto, il buio li fasciò, gremito
d'ombre più dense; vaghe ombre, che pare
che d'ogni angolo al labbro alzino il dito.

Dopo breve ora, tacita, pian piano,
venne la madre, ed esplorò col lume
velato un poco dalla rosea mano.

Guardò sospesa; e buoni oltre il costume
dormir li vide, l'uno all'altro stretto
con le sue bianche alucce senza piume;

e rincalzò, con un sorriso, il letto.

I due Fanciulli, Primi Poemetti,V,p.1.

Eine ausserordentliche Suggestivkraft liegt in der Vorstellung der belebten, bewegten Schatten; die Worte " che pare che d'ogni angolo al labbro alzino il dito " lassen uns die tiefe Stille der Nacht intensiver erleben und versetzen uns zugleich in jene erwartungsvolle Spannung, die in uns die Ausdrucksbewegung aus der Erinnerung der Kindertage wachruft. Leise hebt sich plötzlich aus dem tiefen Dunkel ein mildes Frauenantlitz ab. - Es ist zu beachten, wie wirkungsvoll durch dieses Abblenden der Lampe der volle Lichtstrahl die Frau trifft, während das Gemach im Dunkel bleibt, ein Lichtschimmer, dem Pascoli durch das stark gefühlsbetonte " roseo " Farbe und Stimmung gibt. - Die Spannung der vorhergehenden Strophen wird durch das " guardò sospesa " am Beginn der letzten Terzine erhöht, und der Leser wird zum Schauen gezwungen, ohne aus seinem Mitspiel herausgerissen zu werden. Das Bild, welches nun folgt, ist von ergreifender Wirkung, der ganze Vergleich " le bianche alucce senza piume " ist derselben Gefühlssphäre entnommen, es ist der helle Punkt, auf den sich unsere Blicke konzentrieren, von dem die Stimmung ausstrahlt, welche das Gedicht erfüllt. Mit wenigen Strichen gelingt es so Pascoli, auch hier Bilder von vollendeter Anschaulichkeit und reichem Stimmungsgehalt zu skizzieren.

Wie die Gestalten und Bilder Pascolis, so sind auch seine Worte; es liegt in jedem ein eigener Gefühlswert, der durch die Verknüpfung zu Sätzen noch gesteigert wird. Und wie es nicht die rauschende Freude an der Sonne, am Lichte, an den grossen Taten ist, die Pascolis Dichtung erfüllt, sondern die milde, vom matten Lichte beleuchtete Welt der Kleinen, die Natur in ihrer unendlichen Güte, so ist auch sein Wortschatz von dem

Carduccis verschieden. Pascolis Adjektive drücken etwas Sanftes, Leises, in gewissem Sinne sein Beziehungswort Milderndes aus. Das prädikative Zeitwort wird nur sparsam angewendet und auch die sonstigen Zeitwörter sind harmonisch mit der ganzen Einstellung des Dichters verbunden. Dieser Unterschied zwischen Carducci und Pascoli zeigt sich am deutlichsten in einer Darstellung Roms. Bei Pascoli ist es ein ausserordentlich stimmungsvolles Bild des schlafenden Rom:

Grande, lungo le molte acque al sussuro
del fiume eterno, sopra i sette monti,
bianca di marmo in mezzo al cielo azzurro,

Roma dormiva. Agli archi quadrifronti
battea la luna; e il Tevere sonoro
fioria di spuma percotendo ai ponti.

Alto fulgeva col suo tetto d'oro
il Capitolio: ma la notte mesta
adombrava la via sacra del Foro.

Nell'ombra, un lume; il fuoco era di Vesta,
che tralucea. Nel tempio le Vestali
dormian ravvolte nella loro pretesta.

In Occidente, Poemi Conviviali.

Auch hier wird die malerisch - plastische Wirkung durch die kontrastierenden Licht - und Farbeffekte erzielt, welche der Dichter durch die stark ausgesprochene Cäsur des Verses noch erhöht. Rom schläft in steinerner Ruhe und seine weisse

Marmorpracht hebt sich vom blauen Himmel ab. Was Pascoli durch die hellere Beleuchtung des Mondes hervorhebt, sind die Triumphbogen und das Capitol,gerade das, was Rom besonders charakterisiert. Wieder finden wir ein aussergewöhnlich wirkungsvolles Bild, wie in der tiefen Nacht der " Via sacra " nur das Feuer im Tempel der Vesta brennt und die schlafenden Priesterinnen beleuchtet; durch das konzentrierte Licht heben sich die Gestalten deutlich ab, sie werden anschaulicher; denn " Unter denselben Bedingungen, unter denen sich ein Gegenstand der Aussenwelt den leiblichen Sinnesorganen (Auge und Ohr u.s.w.) klarer und fester einprägt, unter eben denselben drückt sich die Vorstellung des Gegenstandes dem inneren, geistigen Gesamtsinnesorgan, d.h. der Phantasie heller und bestimmter ein.... " (Lehmann, Poetik, S. 85, zit.bei E. Winkler, das dichterische Kunstwerk, S. 34).

Die tiefe Stille der Nacht wird durch das melodiöse Rauschen des Flusses noch deutlicher zum Bewusstsein gebracht. Wie Licht - und Schalleffekte sich verschmelzen und ineinander übergehen, so schmiegen sich auch die Worte harmonisch der ganzen Stimmung an, ja dieselbe beruht zum grössten Teil auf ihnen. Von ganz besonderem Gefühlswert sind wie immer bei Pascoli die Adjektive " eterno, sonoro, mesta ", sie wenden sich alle an unsere Gefühlswelt; auch die beseelten Verba " dormiva, fioria, adombrava, tralucea " geben lauter Tätigkeiten an, die unsere reflektierenden Kräfte einschläfern. Nirgends wird ein Gefühl bezeichnet, doch sind allen diesen Worten ganz bestimmte Gefühlsobertöne eigen, die sich in ihrer Verbindung noch intensivieren. Es herrscht in den Bildern eine Stimmung, wie wir sie in einer sternfunkelnden Nacht auf den Höhen des Palatins erleben, wo

das alte Rom in seiner ganzen Schönheit vor unseren träumerischen Blicken ersteht, weil es wie in dem Gedichte Pascolis frei von allem Nebensächlichen aus den Tiefen der Erinnerung aufsteigt.

Wie bei Carducci die Stimmung eine andere ist, so gehören auch seine Worte einer anderen Gefühlssphäre an.

Roma, ne l'aer tuo lancio l'anima altera volante:
accogli, o Roma, e avvolgi l'anima mia di luce.

---

e tu da i sette colli protendi, o Roma, le braccia
a l'amor che diffuso splende per l'aure chete.

---

nave immensa lanciata vèr'l'impero del mondo.

O nave che attingi con la poppa l'alto infinito,
varca a' misteriosi lidi l'anima mia.

Roma, a.a.O.

Das ganze Bild ist von leidenschaftlicher Bewegtheit erfüllt, wie sie Carducci eigen ist. Diese Stimmung drückt sich am deutlichsten in den Verbalformen aus: " lancio, accogli, avvolgi, lanciata " sind lauter Tätigkeiten, die ein starkes Wollen ausdrücken, und die Adjektive " altera, immensa, alto " stehen damit ganz im Einklang. Bei Carducci ist es ein jubelndes Emporheben der Seele zu den blauen Sphären des Aethers, bei Pascoli ein gedämpftes Erleben, das aber durch die Weich-

heit der Stimmung, in die es uns versetzt, anhaltender nachwirkt.

Dieser ausserordentliche Gefühlsreichtum in der Dichtung Pascolis erinnert an die Werke Sully - Prudhommes; aber wie bei dem französischen Parnassier trotz der ausgesprochenen Gefühlsbetonung die Anschaulichkeit durchaus nicht beeinträchtigt wird, so gelingt es auch Pascoli immer, eine vollendete Harmonie zwischen Gefühlswirkung und Anschaulichkeit zu erreichen. Dabei verzichtet er auf keines der vielen künstlerischen Mittel, die in der Sprache liegen, er wendet sich an unsere ganze Sinnenwelt - und - ein vollendeter Meister der Sprache-versteht er es, den Gefühlswert des einzelnen Wortes durch seine Stellung oder Verbindung mannigfach zu variieren. So kann er auch durch die stark betonte Tätigkeit des Schauens dem Leser das Bild so lebendig gestalten, dass er es in allen seinen Details erlebt:

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate,
là, da tastiere appena appena tocche....

Digitale Purpurea, Primi Poemetti II,p.8.

Gleich das erste " vedono " zwingt uns, mit den beiden

Gestalten der Dichtung zu schauen, ganz wie sie es selbst tun, aus bewegter Seele heraus. Liegt schon in diesem Betrachten Bewegung, so wird dieselbe bereits durch das folgende " sorge ", mit welchem das ferne Kloster aus der Erinnerung auftaucht, noch gesteigert. Die Evozierung dieses Bildes vermitteln zum grössten Teil die Düfte und die Klänge, welche das Eden ihrer Kindheit erfüllten. Und nochmals nimmt Pascoli das stark suggestive " vedono " auf, dessen Wirkung durch seine Stellung im Verse erhöht wird, und hemmt dadurch den intensiven Gefühlsstrom, der die Vorstellung verwischen könnte.Der Duft der Rosen und Veilchen vereint sich mit den feinen Klängen, die eine fromme Nonne mit ihren weissen Händen der Orgel entlockt; " pieno di litanie ", " pieno d'incenso ", sentor d'innocenza e di mistero " sind die Worte, auf denen der mystische Zauber beruht, der diese Strophen durchflutet, Strophen, in denen sich Bewegung, Klang, Farbe und Duft in unerreichter Vollendung vereinen. Ein Bild, das wir sehen und zugleich erleben, und darin liegt der hohe künstlerische Wert aller Gedichte Pascolis; denn " Anschauung aus bewegter Seele heraus, Anschauen aus Mitspiel, das muss der Dichter womöglich vermitteln. " (E. Winkler, das dichterische Kunstwerk S.44)

Graf ist es hingegen nur selten gelungen, Gefühlswirkung und Begrifflichkeit der Sprache in so vollendeter Weise zu vereinen, wie es bei Carducci und Pascoli der Fall ist. Es fehlt seinem Stile nicht an Anschaulichkeit; doch vermag er nicht immer einen vollendeten ästhetischen Genuss im Leser zu erwecken, weil seinen Bildern oft der Stimmungsgehalt fehlt, der die echte Lyrik auszeichnet. Es ist bei ihm nicht der Traum des Künstlers, der unsere Seele ergreift, um auch in

uns Träume zu erwecken, sondern die vollendete plastische Wiedergabe des Geschauten. Graf, der sich in seiner Jugend mit Malerei beschäftigt hat, pflegt im besonderen Masse die Linie, das zeichnerische Detail und so gelingt es ihm auch, seinen Figuren Leben zu geben:

Pallide, disperate, taciturne,
Vanno per l'ombra, tra la morta gente,
E reggon l'urne, faticosamente,
Con l'erte fronti e con le braccia eburne.

Giunte al doglio fatal, versan dall'urne
Capovolte la fredda onda lucente,
Maledicendo nella chiusa mente
Le inesorate deità notturne.

Le Danaidi, Danaidi I, p.391.

Diese schmerzgequälten Figuren, Symbole des unnützen menschlichen Lebens, sind plastisch dargestellt; jede ihrer Bewegungen, ihr langsames Schreiten infolge der schweren Last, welche sie auf dem aufrecht und stolz emporgehobenen Haupte tragen, ihre dunklen Arme, welche die Urnen stützten, hat der Dichter dem Leben abgelauscht und realistisch zum Ausdruck gebracht. Dem Bilde fehlt aber die Farbe; es ist nicht das belebte Schwarz Pascolis, sondern ein kaltes, eintöniges Grau, in welches das Geschehen eingehüllt ist. Die Kälte, welche aus diesen Strophen weht, wirkt hemmend auf unsere Einfühlung.

Während Carducci und Pascoli sich nur in beschränktem Masse des Adjektivs bedienen, zeigt Graf eine ausgesprochene Vorliebe, seine Substantive mit mehreren Adjektiven zu um-

geben. Wenn aber auch die dunklen, schweren Worte, die sich der Dichter eigens zu seinem Gebrauch geprägt zu haben scheint, seiner Stimmung vollen Ausdruck leihen, so bedeutet doch ihre Häufung eine Schwäche. Wir fühlen deutlich, dass es dem Dichter versagt ist, in einem einzigen Worte die ganze Kraft des Ausdrucks zu konzentrieren. Wo aber keine Steigerung erzielt wird, wo der Gefühlswert der verschiedenen Adjektive der gleiche bleibt, muss eine Abschwächung des Effektes eintreten, wie es auch in dem obigen Sonette der Fall ist; "pallide, taciturne, disperate " sind lauter Worte, die nur einen einzigen Gefühlswert in sich schliessen.

Immer lässt Graf auf dem Adjektiv die Wirkung seiner Schilderung beruhen und deshalb gelingt es ihm nur selten, die Beseelung des Objektes zu erreichen.

Oh come triste e disperato e fiero
Fischia tra le sfrondate arbori il vento,
Empie il bosco di strida e in suo tormento
Trae delle foglie il cenere leggiero !

Novembre, Morgana II,673.

Ein Sturm, wie ihn auch Leconte de Lisle in den ersten Versen des"Albertros" schildert:

Le vent beugle, rugit, siffle, râle et miaule,
Et bondit à travers l'Atlantique tout blanc
De bave furieuse.

Poèmes Tragiques.

In den Versen Leconte de Lisle gewinnt das Geschehen Leben und Bewegung, es sind alles Tätigkeiten, in denen der Wind dargestellt ist, die überdies noch die Sensation des Klanges in sich schliessen. Hier ist es wirklich der Sturm, der

uns umbraust, wir stehen mitten darin und fühlen seinen gewaltigen Atem. Bei Graf kommt es hingegen nur zu einem Betrachten des Sturmes.

In Grafs Dichtung lässt sich der Einfluss aller Parnassier verfolgen, von der direkten Nachahmung der Malerei, wie sie die Dichtung Gautiers charakterisiert, bis zur Darstellung der Mythen und der Religionen, wie wir sie bei Leconte de Lisle finden. Man könnte mehr von einer direkten Nachahmung als von einem Einfluss sprechen.

Im Sonette " Fragranza " ist das Motiv von Leconte de Lisles " Parfum imperissable " aufgenommen, aber wie weit ist der italienische Dichter gegen den Meister des Parnass zurückgeblieben! Eine Gegenüberstellung beider Gedichte lässt alle Mängel, die der Dichtung Grafs eigen sind, erkennen.

Quand la fleur du soleil, la rose de Lahor,
De son âme odorante a rempli goutte à goutte
La fiole d'argile ou de cristal ou d'or,
Sur le sable qui brûle on peut l'épandre toute.

Les fleuves et la mer inonderaient en vain
Ce sanctuaire étroit qui la tint enfermée:
Il garde en se brisant son arome divin,
Et sa poussière heureuse en reste parfumée.

Puisque par la blessure ouverte de mon coeur
Tu t'écoules de même, ô céleste liqueur,
Inexprimable amour, qui m'enflammais pour elle!

Qu'il lui soit pardonné, que mon mal soit béni!
Par delà l'heure humaine et le temps infini
Mon coeur est embaumé d'une odeur immortelle!

Le Parfum impérissable, Poème Tragiques, p.70.

Jedem Worte in dem Sonette Leconte de Lisles ist neben seiner begrifflichen Bedeutung noch ein ausgesprochener Gefühlswert eigen. Die " rose de Lahor " im ersten Verse weckt mit dem fremdartigen melodiösem Klange nicht nur die Empfindung eines süssen, schweren Duftes, sie erzeugt auch das Gefühl der Entfernung für die Vision eines Jugenderlebnisses des Dichters. Fein und zart symbolisiert Leconte de Lisle das Entstehen dieser Liebe; " De son âme odorante a rempli goutte à goutte ". Allen Versen der ersten beiden Strophen entströmt ein feiner Duft, der unser Hineinversetzen in das Erlebnis des Dichters ungemein fördert, es ist zuletzt unser eigenes Erleben, das unsere Seele bewegt, es sind unsere eigenen Gefühle, die der Dichter zum Schwingen bringt.

In der dritten Strophe leitet Leconte de Lisle wieder hinüber zu dem langsamen Vergehan dieser Liebe. Ein Schmerz, der in der Erinnerung alle Härten verloren hat, nur der Gedanke an die reine Schönheit, die ewig währt, ist zurückgeblieben. Der letzte Vers mit dem langen, schwerwiegenden Schlusswort " immortelle " gibt dem Genieser die Möglichkeit, den Traum auf seine Weise weiter zu gestalten. Es ist kein Abbrechen der Stimmung, sondern ein Hinübergleiten, ein Wecken der Phantasiekräfte des Lesers. In der Dichtung ist aber, um Lessings Worte anzuwenden, " Allein dasjenige fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. "

Bei Graf fehlt die vollendete Harmonie des Wortes, die sich

dem Gedanken so anschmiegt, dass auch nicht der kleinste Riss in der Vorstellung unsere Einfühlung hemmt. Wir fühlen, dass die Verse nicht direkt seinem eigenen Erlebnis ihre Entstehung verdanken, vielmehr, dass die Form des Ausdruckes, das Symbol für dieses Erleben von aussen an ihn getreten ist.

Come l'ampolla ove lo spirto alato
Di preziosa essenza ebbe dimora,
Poi che quel dileguò ne serba ancora
Dopo molt'anni l'odoroso fiato;

Così l'anima mia che già, nell'ora
Sua giovanil, dell'amor tuo beato
Tutta fu piena, or ch'è suo dì passato,
Tutta dell'amor tuo pur sempre odora.

E la fragranza fervida e sottile
M'incuora sì che nell'infesta sorte
E contro il mondo vil mi fa non vile.

E la fragranza delicata e forte
Dall'anima per lei fatta gentile
Più non isvanirà fino alla morte.

Fragranza, Danaidi II, p. 448.

Es gelingt Graf nicht, durch die Macht der Sprache, indem er sich, wie Leconte de Lisle an unsere Gefühlswelt wendet, seinem Symbol Leben und Gestalt zu geben. Durch den Vergleich, der im ersten Verse mit dem "come" eingeleitet wird, werden unsere reflektierenden Kräfte geweckt, wir folgen gleichsam aus der

Ferne dem Geschehen; was sich vor uns abspielt, ist des Dichters Erlebnis und wird bis zum Schluss nicht unser eigenes. Seine Einbildungskraft vermag sich nicht zu der Leconte de Lisles erheben; nicht das Entstehen und das langsame Vergehen bringt Graf zum Ausdruck, sondern nur die vollendete Tatsache; infolgedessen fehlt dem Geschehen die Bewegung, welche bei Leconte de Lisle so machtvoll suggestiv wirkt.

In allen Versen finden wir jenen Kampf zwischen "Monna Ragione" und "Monna Fantasia", der die Dichtung Grafs charakterisiert. Seinen Wendungen und Sätzen fehlt die Einheit, Worte von hohem Gefühlswert werden mit rein begrifflichen Ausdrücken verbunden; "lo spirto alato - di preziosa essenza - ebbe dimora" ist solch ein Beispiel, wo dem gefühlsbetonten "spirto alato" eine rein begriffliche Beifügung gegeben wird. Graf pflegt die musikalischen Eigenschaften der Sprache, nicht ihre Seele. Damit zerstört er aber die Wirkung, wie es auch in diesen Versen der Fall ist. Es fehlt seinen Gedichten der dichterische Flug, die Kraft der Komposition, die das Gegebene in allen Einzelheiten belebt. Benedetto Croce hat diese Schwächen der Dichtung Grafs trefflich erkannt und in seiner "Letteratura della nuova Italia" ausgesprochen: " Ci si trova innanzi a un uomo colto, che dà notizia dei propri pensieri, descrive con ordine e chiarezza le cose che vede o immagina; ma non si resta persuasi che quelle cose dovesse poi dirle, e dirle a quel modo: le sue composizioni sono componimenti; condotte con diligenza, ma componimenti." (Vol.II,p.206)

Graf hat immer danach gestrebt, die Ideale der französischen Parnassier in seinen Gedichten zu konkretisieren. Nicht nur in der Nachahmung ihrer Werke finden wir Belege dafür, es schliessen auch alle ästhetischen Gedanken, denen er in seinen Gedichten

Ausdruck gibt, die künstlerischen Prinzipien der "Théorie de l'art pour l'art" in sich. Was er in den folgenden Versen einem jungen Künstler als höchstes Ziel der Dichtung weist, war im Grunde das heisse Sehnen seines ganzen Lebens, der ewig unbefriedigte Künstlertraum, der sich nie erfüllen konnte, weil es Graf nicht gegeben war, sein eigenes inneres Erleben in wunderbar phantastischer Form zu gestalten.

Cara abbi l'opra, assai men caro il vanto.

Svela, fingendo, l'immutabil vero.
Non iscordar che la parola è il santo
Simbolo dell'affetto e del pensiero.

- Poesia è virtù che manifesta
E stringe il vero in simboli profondi;

Poesia è pensier che canta e vola;
E sogno e forma d'immortal bellezza;
E l'anima dell'uom fatta parola.

Consigli a un Poeta giovane, Danaidi III, 487.

Es sind dies alles Theorien, die erst durch die Einbildungskraft des Dichters zum Leben geweckt werden, sonst aber tote Materie bleiben.

VI. NATURBETRACHTUNG UND NATUR-BESEELUNG.

Schon die Werke der französischen und italienischen Romantiker sind reich an Naturschilderungen; wie jedoch die Geschichte und der Exotismus in ihrer Dichtung nur eine Bereicherung des eigenen Ich bedeutete, so war es auch mit der Natur. In seinem Aufsatz "Romantik und französische Romantik" sagt Viktor Klemperer: "Fraglos haben die Romantiker Natur in reicherem Masse geschildert und beseelt, als das vor ihnen der Fall gewesen ist, Stück um Stück haben sie Mittel- und Hochgebirge, Meer und Urwald für die Dichtung gewonnen; aber immer und immer wieder wird die beseelte Natur zum Teil, zum dienenden Teil, zur Sklavin des beseelenden Ich; sie muss ihm den Spiegel halten und ihre ehrwürdigen Waldriesen blitzgetroffen aufflammen lassen, weil zwei junge Menschen, Chaktas und Atala, von Liebe brennen." (a.a.O.,S.26) Man braucht nur an Pratis Edmenegarda zu denken, um die gleichen Gedanken auf die italienische Literatur zu übertragen.

Mit dem Zurücktreten seiner Persönlichkeit ändert sich auch das Verhältnis des Dichters zur Natur. Die sentimentale Schilderung der Romantiker weicht einer ästhetischen Naturbetrachtung. Durch die Distanzierung von seinem persönlichen Erlebnis wird es aber dem Künstler möglich, aus der Fülle seiner Eindrücke das Wesentliche herauszugreifen und so seiner Darstellung eine erhöhte Anschaulichkeit zu geben. Das Erinnerungsbild, wie es dem parnassischen Dichter lebendig wird, bedeutet eine Modifi-

kation der Wirklichkeit. Was die Dichter des Parnass und in ihrem Gefolge die italienischen Dichter des Risorgimento anstrebten, war wohl die realistische Darstellung der Natur, aber nicht auf dieselbe Weise, wie dies in der Photographie geschieht, mit einer möglichst genauen Wiedergabe aller Details, sondern wie der Maler es macht, der nur jene wesentlichen Züge aus der Landschaft festhält, die in seinem Bilde die Stimmung spiegeln, wie er sie beim Betrachten der Landschaft erlebt. Heinse sagt vom Naturbilde in seinem"Ardinghello": "Man kann die Natur nicht abschreiben; sie muss empfunden werden, in den Verstand übergehen, und von dem ganzen Menschen wieder neugeboren werden. Alsdann kommen allein die bedeutenden Teile und lebendigen Formen und Gestalten heraus.....Je grösser und erhabener der Künstler, desto edler und eingeschränkter die Auswahl." (zit. bei E.Geiger,a.a.O.S.108) Und wie das Bild des Malers nur dann einen reinen ästhetischen Genuss in uns erwecken kann, wenn die Konzeption des Bildes sich mit einer vollendeten Technik vereint, so kann auch in der Dichtung nur eine Landschaftsvorstellung, wo sich die visuellen und emotionalen Elemente der Sprache verschmelzen, unser "inneres Tun" anregen, unsere Einfühlung fördern. Diese Vollendung wird aber der Künstler nur erreichen, wenn er sich nicht hinreissen lässt, sein eigenes Ich in die Landschaft hineinzuprojizieren. Er muss ihr objektiv gegenüberstehen, um den seelischen Inhalt, der zu ihm aus der Natur spricht, mit der äusseren Wahrnehmung zu verschmelzen,und in ihr Symbole für die Fülle seiner Gedanken und Empfindungen zu finden.

Diese Naturbetrachtung, wie sie die Dichter des Parnass verstanden, die, frei von jeglicher Sentimentalität, nichts

anderes erstrebt, als die Grösse und Schönheit ihrer Erscheinungen darzustellen, finden wir schon bei Zanella . Es ist bereits auf die weite Kluft hingewiesen worden, die ihn bei der Schilderung der gewaltigen Umwälzungen in der Natur von den letzten Romantikern trennt. Es sind aber nicht nur die kosmischen Ereignisse mit ihrer elementaren Gewalt, welche seine Seele bewegen, die Natur selbst mit ihrem geheimnisvollen Zauber nimmt ihn gefangen, und er versteht es, die scheinbar losen Eindrücke, die er gewinnt, zu einheitlicher Stimmung zu verdichten. Ein Beispiel dafür finden wir in den folgenden Strophen:

Dalla fonda vallea
D'ardui castagni giovane foresta
Al Sol drizza la testa
Che d'una pioggia d'oro li ricrea.

Una farfalla danza
Présso un rosaio: sulle lunghe sete
Della dedalea rete
Gambuto ragno ghermitor s'avanza.

Son mute l'aure; è muto
Il flauto del pastor; di quando in quando
Odo passar cantando
Fra i verdi colonnati un merlo arguto.

Ora Meridiana a Recoaro, Vol.I, p.218.

Die stolz aufragenden Bäume, die im jugendlichen Drange ihr Haupt zur Sonne erheben, sind mit keinem Worte näher be-

schrieben und doch steht dieser schattige, von goldigem Lichte der Sonne durchflutete Wald vor unseren Augen. Diese Anschaulichkeit erzielt der Dichter durch die beseelende Metapher, von der Du Prel sagt: "unsere eigene Körperhaltung, unsere Bewegungen und Gebärden sind in genau bestimmter Weise mit bestimmten Affekten assoziiert, die uns in ihrem Aufbau an menschliche Körperhaltungen erinnern." (Psychologie der Lyrik, S.149) Durch die Bewegung, die Zanella den Bäumen verleiht, wird unser inneres Tun angeregt; der Wald wird gleichsam zum Dome, aus dem wir selbst in beglückendem Sehnen das Auge zum Himmel erheben. Lautlos geschäftige Bewegung zieht sich durch das ganze Gedicht; der Schmetterling umgauckelt die Rose und daneben naht geschäftig die Spinne auf den langen Fäden ihres Gewebes. Ein köstliches Bildchen, wie wir es selbst oft in der stillen Mittagsstunde im Walde gesehen. Durch dieses Zusammenklingen mit einem früheren Erlebnis wird aber unsere Einfühlung gesteigert, wir erleben das Kommende umso intensiver mit. Ausserordentlich plastisch wirkt das "gambuto", das uns förmlich die Spinne, auf ihren im Verhältnis zum Körper so ungemein langen Beinen, sehen lässt. Mit keinem Worte geht der Dichter auf ihre Absicht ein, und doch fühlen wir aus der Gegenüberstellung der beiden Tätigkeiten, dem sorglosen Flattern des Schmertterlings und dem langsamen, überlegten "avanzare" der Spinne, dass es sich um einen Raubzug handelt, ein Eindruck, der noch durch das folgende "ghermitor" gefestigt wird. Es ist die tiefe Stille des Mittags, die uns umfängt, und diese weiss Zanella geschickt durch Wortstellung und Kontrastwirkung zu steigern. Das "muto" am Beginne des Verses wird durch die rasch darauffolgende Wiederholung intensiviert und hebt den Kontrast, der in dem "odo passar cantando"

liegt, noch schärfer hervor.

Die harmonische Einheit von Anschauung und Gefühl wird noch durch den Rhythmus erhöht. Der Wechsel zwischen einem "Senario" und einem "Endecasillabo" ermöglicht dem Dichter eine Differenzierung der Bewegung. Dem plötzlichen Erheben des Kopfes im dritten Verse der ersten Strophe folgt die lang anhaltende Bewegung des "ricreare" im Endecasillabo des vierten Verses. So wird auch das langsame Nahen der Spinne durch die beiden langen Verse der zweiten Strophe trefflich wiedergegeben.

Unsere Einfühlung in die leblosen Objekte der Natur kann im höchsten Masse dadurch gefördert werden, dass der Dichter ihnen ihrer Form und ihrem ganzen Sinn entsprechende Empfindungen unterlegt und sie so zum Symbol für Gefühle und Leidenschaften erhebt, welche die Seele des Menschen bewegen. "Wir", so sagt Du Prel, "deren Mienen und Gebärden so innig verflochten sind mit unseren Seelenzuständen, dass das jeweilige Verhalten unseres Leibes bis in die Fingerspitzen durchgeistigt ist, wir schauen auch aus den Gestalten der Naturobjekte und aus ihren Tätigkeiten, wenn sie noch so leise an menschliches Verhalten mahnen, die correspondierenden menschlichen Empfindungen heraus." (a.a.O.,S.124) Dieses Unterlegen menschlichen Verhaltens und Handelns ist es, was den künstlerischen Wert von Zanellas kleiner Ode "Egoismo e Carità" ausmacht.

Odio l'allòr che, quando alla foresta
Le novissime fronde invola il verno,
Ravviluppato nell'intatta vesta
Verdeggia eterno.

Pompa de'colli; ma la sua verzura
Gioia non reca all'augellin digiuno;
Ché la splendida bacca invan matura
Non coglie alcuno.

Te, poverella vite, amo, che quando
Fiedon le nevi i prossimi arboscelli,
Tenera, l'altrui duol commiserando,
Sciogli i capelli.

Tu piangi, derelitta, a capo chino,
Sulla ventosa balza.....
.....

Vol.I, p.97.

Was diese Strophen vor allem auszeichnet, ist die vollendete Harmonie, die zwischen Gedanken, Ausdrucksbewegungen und Wortgebung herrscht. Durch das stark gefühlsbetonte "odio", das der Dichter an die Spitze der ersten Strophe stellt,wird unsere innere Aktivität angeregt, wenn es auch vorerst negative Gefühle sind, die in uns wachgerufen werden. Diesem "odio" ist die ganze Wortgebung untergeordnet: "novissime fronde", "intattavesta", "pompa de' colli", "splendida bacca" sind alles Worte von rauschendem Klange, aber ohne reichen Gefühlswert. Ebenso trefflich charakterisiert das "ravviluppata" das Symbol des eitlen leeren Ruhmes, der sich kalt und abweisend in sich selbst verschliesst.

Wie ganz anders gestaltet Zanella das Bild der Rebe, die in ihrer weichen Schmiegsamkeit so gut das Symbol des Mitleids verkörpert! Und warmes Mitgefühl spricht aus den Gebärden,die

ihr der Dichter unterlegt, wie sie trost- und wärmespendend ihr Haar öffnet, um den frierenden Sträuchern Schutz zu gewähren, und selbst mit gesenktem Haupte auf dem windumtosten Abhang steht. Unterstützt und ergänzt werden diese Ausdrucksbewegungen, durch die das Bild Leben gewinnt, durch die stark gefühlsbetonten Worte, die diese Verse tragen. Schon das "poverella vite" leitet eine andere Stimmung ein, und unser Mitspiel wird durch das folgende "amo" noch intensiviert. Geschickt hat Zanella dem stolzen, keines Beiwortes bedürfenden, "allor" das weiche "poverella vite" gegenübergestellt, und auch all den folgenden Worten "fiedon, tenera, commiserando, derelitta" sind ganz bestimmte Gefühlsobertöne eigen, die durch die Verknüpfung der Begriffe noch gesteigert werden.

Den Gedanken, Bäume und Pflanzen zum ästhetischen Symbol für menschliche Gefühle zu erheben, finden wir auch bei den Dichtern des französischen Parnass. So z.B. in "Le Pin des Landes" von Théophile Gautier oder in "Les arbres" von Armand Silwestre. Was die Verse dieser Franzosen jedoch über jene Zanellas erhebt, ist eine noch gesteigerte Anthropomorphisierung der Objekte und der stärkere Gefühlswert, welcher der französischen Sprache eigen ist, die durch die vielen Nasalierungen, durch die grosse Anzahl ein- und zweisilbiger Wörter etwas Weiches und Träumerisches gewinnt.

Hier zeigt sich aber auch, wie trotz allem Provinzialismus in der Dichtung des italienischen Risorgimento doch eine enge Verknüpfung zwischen den einzelnen Künstlern bestand, wie gerade jener Einfluss, den sie von der Dichtung des französischen Parnass gefühlt, ein Band war, das sie zu einem grossen Ganzen vereinte. So hat Carducci, wie schon Castaldo in seinem

Vorwort zur Volksausgabe von Zanellas Werken bemerkt, den Gedanken der Ode "Egoismo e Carità" in seinem Gedichte "Colloqui con gli alberi " aufgenommen und auch bei Pascoli erinnern einzelne Züge des Sonettes "La vite e il cavolo"[1] an die kleine Ode Zanellas. Auch hier äussert sich in der Wiederaufnahme und Neubelebung des Motivs die künstlerische Individualität des Dichters. Pascoli, der im Geiste Zanella näher verwandt ist, vereinfacht noch das Motiv, man kann sagen, er verinnerlicht es. Carducci, dessen ganze Dichtung so eng mit dem geschichtlichen Gedanken verknüpft ist, erweitert den Vergleich, er stellt die Eiche als Symbol des kriegerischen Ruhmes an die Spitze des Sonettes. Durch die Erweiterung verliert aber das Gedicht an Anschaulichkeit, die bei Zanella durch den scharfen Kontrast so sehr gefördert wird. Carduccis Geist war allzusehr auf das Majestätische, das Umfassende gerichtet, um in das intime Kleinleben in Wald und Flur einzudringen. Was seine Seele ergreift und zu künstlerischer Gestaltung drängt, sind die Erscheinungen der Natur, die sich ewig wiederholen und doch immer von neuem Reiz umwoben sind, mag es nun ein Sonnenuntergang oder die sengende Glut des Mittags sein, wie in den folgenden Strophen:

Trionfa il sole, e inonda
La terra a lui devota:
Ignea ne l'aria immota
L'estate immensa sta.

Laghi di fiamma sotto
I dòmi azzurri inerte

---

1) cf. Bulferetti: G. Pascoli.

Paiono le deserte
Piazze de la città.

Davanti una Cattedrale,Rime Nuove, p. 619.

Es dürfte kaum möglich sein, eine sinnlichere Vorstellung der Hitze zu geben, als es in den obigen Versen der Fall ist. Die Natur ist der uneingeschränkten Gewalt der Sonne unterstellt, "Trionfa il sol" ist der Grundakkord, der durch das ganze Gedicht geht: eine Sommer - Mittagsstimmung, die der Dichter durch die bleierne Ruhe, welche die Natur gefangen hält, höchst lebendig gestaltet. Das

"Ignea ne l'aria immota
L'estate immensa stà."

gibt uns wirklich das Gefühl der drückenden, jegliche Energie lähmenden Atmosphäre. Durch die Stellung des Zeitwortes am Schlusse des letzten Verses der Strophe und durch seine Betonung wird das Ruhende,Weit_ausgedehnte plastisch wiedergegeben, eine Vorstellung, die noch durch das vorhergehende "immensa", das uns (noch) mehr als die rein begriffliche Tatsache zu Bewusstsein bringt, gestützt wird. Ausserdem "azzurri" ist keine direkte Farbenbezeichnung in den beiden Strophen und doch wird das Bild durch das "ignea", "laghi di fiamma" farbig gestaltet.

Aber die Sonne ist nicht nur Herrscherin, sie ist auch das lebenspendende Element. Unter dem Kusse der Morgenröte erwacht die Natur zu neuem Leben:

Tu sali e baci, o dea, co'l roseo fiato le nubi,
baci de'marmorei templi le fosche cime.

Ti sente e con gelido fremito destasi il bosco,
spiccasi il falco a volo su con rapace gioia;

mentre ne l'umida foglia pispigliano garruli i nidi,
e grigio urla il gabbiano su'l violaceo mare.

Primi ne'l pian faticoso di te s'allegrano i fiumi
tremuli luccicando tra'l mormorar de' pioppi:

corre da i paschi baldo vèr'l'alte fluenti il poledro
sauro, dritto il chiomante capo, nitrendo a'venti:

vigile da i tuguri risponde la forza de i cani
e di gagliardi mugghi tutta la valle suona.

All' Aurora, Odi barbare I, p.787.

Wie dem Mittag die vollkommene Ruhe und Stille in der Natur eigen ist, so dem Morgen das geschäftige Leben. Ungemein fein ist das Erwachen von Carducci in seinen Einzelheiten erfasst und dargestellt. Wie die Morgenröte zuerst die höchsten Berggipfel beleuchtet, um sich dann allmählich über das Tal auszubreiten, spürt auch der Wald mit seinen emporstrebenden Wipfeln zuerst den belebenden Hauch des neuen Tages. Dieses Erwachen wird auch durch die gradweise ansteigenden akustischen Eindrücke noch lebendiger gestaltet. Erst ist es der stumme Schauder der Bäume, von deren höchsten Aesten sich lautlos der Falke zum Lichte emporschwingt; dann regt es sich leise in den tauigen Blättern, die Vöglein fangen an zu flüstern, die Möve kreischt und schliesslich ist das ganze Tal von Klängen erfüllt. Es sind hier zum grossen Teil menschliche Tätigkeiten, die Carducci der belebten und unbelebten Natur unterlegt. Und wenn wir auch den Kuss der Morgenröte als konventionell empfinden, wird unsere Einfühlung doch gleich durch jenes ungemein wirkungsvolle "con gelido fremito destasi il bosco" geweckt, und die Bewegung,

welche sich durch alle Verse zieht, stützt und fördert das Hineinversetzen unseres eigenen Ich in die Natur. Aber auch hier ist es neben den visuellen und akustischen Elementen hauptsächlich die Macht der Sprache, welche unsere Einfühlung erleichtert. Meisterhaft hat Carducci die Worte den verschiedenen Vorstellungen angepasst, so dass die begriffliche Apperzeption mit dem Gefühl, welches das Objekt in uns wecken kann, verschmilzt. So drückt das "spiccarsi", "rapace gioia" auch im Klange das Gefühl des Kraftvollen aus, während "pispigliano garruli i nidi" mit seinen vielen hellen Vokalen das zarte, weiche Flüstern der kleinen Vöglein wiedergibt. Es sind mit feinstem künstlerischem Empfinden gewählte Ausdrücke, die sich zu einem stimmungsvollen und doch ungemein plastischen Ganzen vereinen.

Aber ganz in die Natur versenkt sich Carducci dort, wo er sie mit geschichtlichen Taten belebt, sie gewinnt Seele und wird ihm zum Freunde, den er an Leid und Freud, an Ruhm und Schmach seiner Helden teilnehmen lässt. Eine höhere Beseelung der Natur, zeichnet die folgende Strophe aus:

- Stretto è il leon di Svevia entro i latini acciari:
Ditelo, o fuochi, a i monti, a i colli, a i piani,
a i mari,
Diman Cristo risorge: de la romana prole
Quanta novella gloria vedrai domani, o sole! -

Su i Campi di Marengo, Rime Nuove, p.701.

Berg und Tal, Ebene und Meer, die ganze Natur soll teilnehmen am Ruhme seiner Ahnen. Es ist ein Hymnus der Freude, der uns mitreisst und uns emporhebt, wir fühlen unsere Seele vor der Grösse der geschichtlichen Taten erbeben und diese Einfühlung wird noch durch den hemmungslos fliessenden Rhythmus erhöht.

Die höchste Ausdruckskraft liegt aber auf dem Vokativ des Schlusses, es ist gleichsam, als ob der Dichter der Sonne diesen Ruhm als Opfergabe darbringen wollte, und wie sehr gerade "sole" sowohl als Begriff als auch durch seinen Klang und ganz besonders durch den Gefühlswert des Wortes diese hymnische Erhebung unseres Geistes bedingt, dürfte man klar ersehen, wenn man dafür ein anderes Wort einsetzen wollte.

Künstlerisch vollendet ist die Niederlage Friedrich I. durch das "stretto è il leon di Svevia entro i latini acciari" ausgedrückt. Die Grösse des Sieges wird durch das "leon" hervorgehoben; denn es ist kein Wappen, das uns beim Lesen vorschwebt, und auch kein Löwe, wir fühlen nur die gebrochene Macht des deutschen Kaisers. Sogar durch den Klang und die Stellung der Worte gelingt es Carducci, die Umklammerung der feindlichen Macht anschaulich zu gestalten. Das stark betonte "stretto" am Anfang des Verses und das spröde "acciari" am Schlusse geben wirklich das Gefühl des Geknebelten, fest Eingeschlossenen. Ungemein wirkungsvoll ist auch die Steigerung im zweiten Verse, wo der Dichter von dem eng umgrenzten Begriff des Berges bis zur unendlichen Weite des Meeres gelangt. Es ist eine Bewegung in diesem Verse, die unsere Einfühlung steigert, dass wir selbst den Jubel, der in den folgenden Worten liegt, in alle Welt zu schmettern glauben.

Der weiche Rhythmus dieser Strophe ist auch durch die Wahl der Worte bedingt. Die dunklen Vokale dominieren und geben im Vereine mit den vielen Liquiden der Sprache einen eigenartigen Schmelz.

Geschichtliche Erinnerungen können aber auch weiche, träumerische Stimmungen in Carducci wecken, wie in dem Gedichte

"La chiesa di Polenta", wo in den Schlusstrophen unter den Klängen des "Ave Maria" die Seele des Dichters sich in der Natur verliert, ja ganz in ihr aufgeht.

Ave Maria! Quando su l'aure corre
l'umil saluto, i piccioli mortali
scovrono il capo, curvano la fronte
Dante ed Aroldo.

Una di flauti lenta melodia
passa invisibil fra la terra e il cielo:
spiriti forse che furon, che sono
e che saranno ?

Un oblio lene de la faticosa
vita, un pensoso sospirar quiete,
una soave volóntà di pianto
l'anime invade.

Taccion le fiere e gli uomini e le cose,
roseo 'l tramonto ne l' azzurro sfuma,
mormoran gli alti vertici ondeggianti
Ave Maria.

La Chiesa di Polenta,Rime e Ritmi,p.1015.

Feierabendstimmung liegt über der Natur und sie erweckt in der Seele des Dichters eine unausgesprochene Sehnsucht,im Weltall aufzugehen. Diese Sehnsucht ist es, welche die kleinen Strophen erfüllt und Carducci leiht ihr einen ungemein zarten Ausdruck. Anschaulichkeit und Gefühlswirkung sind hier zum gröss-

ten Teil von den akustischen Eindrücken bedingt. Töne sind die Vermittler, welche uns die Landschaft bildlich erstehen lassen, aus der Stimmung heraus bildet sich gleichsam die sinnliche Wahrnehmung der Natur. Und alle Strophen sind reich an Gehörsvorstellungen "su l'aure corre", "una lenta melodia passa", "mormorano gli alti vertici"; und auch die Stille des Abends ist mit einer Negation in Bezug auf das Gehör geschildert "taccion le fiere e gli uomini e le cose". Während aber in der früher zitierten Strophe des Gedichtes "Su i Campi di Marengo" den einzelnen Worten nur ein geringer Gefühlswert eigen ist und die Stimmung einzig auf den gefühlsmässigen Obertönen der Satzbildungen beruht, ist in diesen Versen fast jedes einzelne Wort von hohem Gefühlswert. Eine verhaltene Bewegung geht durch alle Strophen und gelangt auch durch den Rhythmus zum Ausdruck. Durch den "Quinario", welcher den drei "Endecasillabi" folgt, wird gleichsam die Bewegung unterbrochen und zurückgehalten.

Höchst wirkungsvoll ist der Schluss, das Verhauchen der zarten Farben, und die Bergesgipfel, die in der ungewissen Beleuchtung sich sanft im unermesslichen Aether verlieren; und das alles klingt in den zwei Worten aus, die wie ein einziger Akkord durch alle Strophen gehen "Ave Maria". Diese Worte klingen im Leser weiter und halten jene Stimmung fest, welche die Glocken der kleinen Kirche, die auf eine so lange und bewegte Geschichte zurückblicken kann, in ihm erweckt haben.

Es ist eine reich beseelte Natur, die wir in Carduccis Gedichten finden, aber das Eindringen in ihr geheimes Leben blieb ihm dennoch versagt, während Pascoli ein ungewöhnlich feines Ohr für die tausend kleinen Stimmchen hat, die ihm Kunde geben

von dem geschäftigen Weben im Innersten des Waldes oder hoch oben in dem Reich der Lüfte. Carducci hat für Insekten und Vögel nur so weit Interesse, als sie ein integrierender Bestandteil der ganzen Natur sind. Selbst das Tier gewinnt für ihn erst durch die Geschichte Leben; was wir in seinen Gedichten finden, sind die weissen Rinder, die nicht nur der römischen Campagna ihre charakteristische Note geben, sondern mit der ganzen Geschichte Roms eng verknüpft sind, mit dem friedlichen Leben des Hirten und mit dem rauhen des Kriegers. Diesem Rinde widmet auch Carducci ein Sonett, zu dem ihm vielleicht eine Strophe des "Midi" von Leconte de Lisle Anregung gegeben hat.

Non loin, quelques boeufs blancs, couchés parmi les herbes
Bavent avec lenteur sur leurs fanons épais,
Et suivent de leurs yeux languissants et superbes
Le songe intérieur qu'ils n'achèvent jamais

Midi, Derniers Poèmes.

Carducci erweitert das Bild:

T'amo, o pio bove; e mite un sentimento
Di vigore e di pace al cor m'infondi,
O che solenne come un monumento
Tu guardi i campi liberi e fecondi,

O che al giogo inchinandoti contento
L'agil opra de l'uom grave secondi;
Ei t'esorta e ti punge, e tu co'l lento
Giro de'pazienti occhi rispondi.

De la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il mugghio nel sereno aer si perde;

E del grave occhio glauco entro l'austera
Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
Il divino del pian silenzio verde.

Il Bove, Rime Nuove, p.552.

Vossler sagt von diesen Versen: "In dem wunderbaren,formvollendeten Sonett ist kaum eine Regung des Gemütes mehr und fast nur noch Zeichnung, Farbe, Plastik zu spüren. Man fühlt sich in der Nähe der Eisgrenze, wo die Dichtung als darstellende Kunst zu sinnlichen Formen erstarrt." (Italienische Literatur der Gegenwart, S. 39). Vossler verknüpft den Mangel an innerem Leben in diesen Strophen mit dem Gedanken, dass sich nach dem Abflauen der Kampfesfreude und der leidenschaftlichen Parteikämpfe eine gewisse Leere der Seele des Dichters bemächtigt hätte. Doch sind die "Rime Nuove" so reich an wunderbar stimmungsvollen Gedichten,dass man eher annehmen kann, Carducci habe sich hier in Anlehnung an Leconte de Lisle an ein Sujet gewagt, das seiner Seele fremd war und dem er deshalb auch kein Leben einflössen konnte. Wie ganz anders hat z.B. Pascoli dieses Bild poetisch gestaltet!

Al rio sottile, di tra vaghe brume,
guarda il bove, coi grandi occhi: nel piano
che fugge, a un mare sempre più lontano
migrano l'acque d'un ceruleo fiume;

ingigantisce agli occhi suoi, nel lume
pulverulento, il salice e l'ontano;
svaria su l'erbe un gregge a mano a mano,
e par la mandra dell'antico nume:

ampie ali aprono imagini grifagne
nell'aria, vanno tacite chimere,
simili a nubi, per il ciel profondo;

il sole immenso, dietro le montagne
cala, altissime: crescono già, nere,
l'ombre più grandi d'un più grande mondo.

Il Bove, Myricae, p. 119.

Trotz dem stark gefühlsbetonten "t'amo", das an der Spitze des Sonettes von Carducci steht, kann beim Lesen seiner Verse keine Wärme in uns aufkommen, weil wir in dem Gedichte eher die vollendete Beschreibung einer Statue sehen, ein Gedanke, der noch durch das "monumento" im dritten Verse gestützt wird. Bei Pascoli ist nirgends ein Gefühl ausgesprochen und doch wie ungemein stimmungsvoll ist das ganze Sonett ! Nicht die Beschreibung des Rindes macht den Inhalt aus, man könnte fast sagen,der Traum jener "boeufs blancs" von Leconte de Lisle habe bei Pascoli Gestalt angenommen und enthalte doch immer noch soviel des Ungesagten, dass er der Einbildungskraft des Lesers freies Spiel lässt.

Ein wie anschauliches Bild entwirft uns Pascoli von der Landschaft. Durch das "guarda----nel piano che fugge" weitet sich auch unser Blick und verliert sich in unermessliche Weiten. Fein ist auch die einbrechende Nacht beobachtet "crescono già

nere l'ombre"; es ist das langsame Einbrechen der Nacht, wo die Schatten immer grösser und dunkler werden und nicht nur unserem Auge rein optisch die Dinge grösser erscheinen lassen, sondern auch unsere Seele mit dem Ahnen einer grösseren, einer unendlichen Welt erfüllen.

Was jedoch Pascoli in seiner Dichtung mit besonderer Liebe gepflegt hat, ist die Vogelwelt. Meisen, Finken, Schwalben beleben seine Verse und der Dichter, dem es nicht oder nur im geringen Masse gegeben war , in die Psyche des Menschen einzudringen, vermag auch die kleinste Nuance im Seelenleben der gefiederten Sänger festzuhalten und anschaulich zu gestalten.Allerdings ist Pascoli gerade in dem Bestreben, dem Leser eine möglichst sinnliche Vorstellung vom Leben seiner Lieblinge zu geben, oft zu weit gegangen. Wenn wir auch in einem Gedichte wie dem folgenden:

Tin, tin, anche te ? che c'invidi
due pippoli e due gremignoli ?...
si viene, tu vedi, da bianche
montagne, da boschi d'abeti,
con l'ali, puoi credere, stanche.-
sapessi che fame! .....Sii buono.

Canti di Castelvecchio, I,4,52.

dieses "tin, tin" noch als künstlerisch nicht störend empfinden, weil es nur einmal vorkommt und der reiche Gefühlsgehalt der rührenden Bitte aus Vogelmund, es übertönt, so können uns doch die folgenden Verse keinen ästhetischen Genuss mehr geben:

E me segue un "tac tac" di capinere,
e me segue un "tin tin" di pettirossi,

un "zisteretetet" di cincie, un "rere"
di cardellini. Giungo dove il greto
s'allarga, pieno di cespugli rossi
di gridìi, pigoliì, scampanellìi,
che cessa a un tratto. L'"hammerless" m'ha visto
un fringuello, che fa: zitti! sìi sìi
(sìi sìi è nella lingua dei fringuelli
quello che "husch" o "still", o Percy, in quella
di mamma: zitti! tacciano i monelli.....)

The Hammerless Gun, Canti di
Castelvecchio I,4,20.

Es gelingt dem Dichter auch mit dem feinsten musikalischen Gefühl nicht, den gleichen Ton hervorzubringen wie der Vogel im Walde, und diese Häufung von Wörtern, die in uns keine sinnliche Vorstellung wachrufen können, stört unsern ästhetischen Genuss, hindert unsere Einfühlung. Wie man auch die englischen Ausdrücke nur als unschön empfinden kann, weil ihnen nicht der Gefühlswert innewohnt, wie z.B. dem Dialektwort, das eine ganz bestimmte Welt in uns evoziert oder einem Archaismus, der durch die Patina des Alters geadelt ist. Man kann diese Art der Darstellung in der Dichtung mit der Malerei jener Futuristen vergleichen, die den tiefen Schatten durch Aufkleben schwarzer Stoffe und den Glanz einer Kuppel mit einer Auflage von Messing ausdrücken. Die vollkommen realistische Darstellung des Geschauten und Gehörten bedeutet aber die Vernichtung der Kunst.

Pascoli hat jedoch soviel Wertvolles geschaffen, dass man die "Zisteretetet" und "Rere" vergessen und sich in jene Gedichte vertiefen kann, wo es ihm gelingt, die Natur in inniger Verbrüderung mit dem Menschen lebendig zu gestalten. Ein Gedicht,

in dem auch der kleinste Grashalm beseelt ist, ist das bereits zitierte "Digitale purpurea". Die Blume mit dem fremdartigen Namen ist das Symbol der Liebe, der Liebe, die dem Menschen wohl Glück gewährt, um ihm dann aber den Tod zu geben. Der einen der beiden Frauen "Maria" ist die Liebe ein schöner Traum geblieben, während für "Rachele" der Traum Gestalt angenommen hat; der Duft der Blume hat ihr Leben vernichtet:

----------"Io,"
mormora, "sì: sentii quel fiore. Sola
ero con le cetonie verdi. Il vento
portava odor di rose e di viole a

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
d'un sogno che notturno arse e che s'era
all'alba, nell'ignara anima, spento.
Maria, ricordo quella greve sera.
L'aria soffiava luce di baleni
silenziosi. M'inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
erbosi. I piedi mi tenea la folta
erba. Sorridi ? E dirmi sentia, Vieni!
Vieni! E fu molta la dolcezza! molta!
tanta, che, vedi....(l'altra lo stupore
alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido....) si muore!"

Digitale purpurea III, Primi Poemetti II,8.

Es ist, als ob die ganze Natur von jener süssen Sehnsucht erfüllt wäre, die das Herz des Mädchens rascher schlagen lässt. Nur zwei Details erwähnt Pascoli: die Rosenkäfer und den Duft der Blumen. Diese unscheinbaren Einzelheiten sind jedoch künstlerisch so vollendet ausgedrückt, dass vor unseren Augen ein Garten in der Blütenpracht des Juni ersteht. Alle Einzelheiten sind in diesen Versen ausserordentlich fein aufeinander abgestimmt. So erweckt der Blumenduft mit seinem erstickendem Hauche im Mädchen die Erinnerung an den schweren Traum, den sie vergessen und der nun neuerdings Gewalt über sie gewinnt. Wirkungsvoll ist die Einleitung der folgenden Terzine, wo durch das "Maria" unsere Einfühlung gleichsam unterbrochen wird, um durch das folgende "ricordo" wieder erneuert zu werden, so dass wir mit bewegter Seele jenen schicksalsschweren Abend sehen und erleben. Wie der Sturm der Leidenschaft des Mädchens Herz durchtobt, ist auch die Luft gewitterschwül, wunderbar ist das Wetterleuchten in dem "l'aria soffiava luce di baleni" ausgedrückt, durch jenes "soffiava" sieht man nicht nur den Blitz, sondern fühlt ihn fast in der Stille der Nacht. Mit vorsichtiger Eile schreitet das Mädchen die Höhen hinauf und hier gelingt es Pascoli, die Natur bis in ihre kleinste Faser zu beleben. "I piedi mi tenea la folta erba": es ist, als ob die Natur selbst das Mädchen zurückhalten möchte. Und nun zielt jedes Wort der folgenden Verse auf die zwei Schlussworte, der Dichter zwingt uns zum Schauen und zum Hören durch das "vieni" im zweiten Verse der letzten Terzine, das noch im dritten Verse wiederholt wird, in dem "vedi ora" verstärkt ist und sich mit dem "ascolta" verschmilzt; wir sollen hören und sehen, aber trotzdem bleibt unser Mitspiel wach, es ist der Schauder Marias, der uns bei dem "si muore"

überläuft.

Auch hier erleichtert die ausserordentlich einfache syntaktische Gliederung die Einfühlung des Lesers; es sind lauter Hauptsätze, die lose aneinander gereiht sind, nur in der Erzählung des Traumes sind zwei Relativsätze und am Schlusse, wo durch das "che" eine gewisse Spannung erzeugt wird.

Pascoli liebt die Danteschen Terzinen, sie geben dem Gedichte durch den Reim, der sie untereinander verbindet, eine gewisse Einheit, es liegt etwas Schwebendes darüber, das durch das Enjambement noch verstärkt wird, wie es auch in dem obigen Gedichte der Fall ist.

Noch inniger als mit den unbelebten Objekten der Natur ist die Verbrüderung des Menschen mit den Tieren. Was Leconte de Lisle am Tiere am meisten geliebt, war die Schönheit des Körpers, die vollendete Eleganz der Bewegung, seine Liebe zum Tiere lässt sich, wie Keiser in der bereits zitierten Stilstudie richtig bemerkt, auf den Einfluss indischer und griechischer Kultur zurückführen, und wenn er auch ein feines Verständnis der Tierseele gehabt, konnte es doch kein so vollkommenes sein, wie jenes Pascolis, der von frühester Jugend auf mit dem Tiere in innigster Gemeinschaft gelebt hat. Eines der bekanntesten Gedichte Pascolis und wohl auch eines seiner schönsten "La cavalla storna", das an den tragischen Tod seines Vaters erinnert, ist von dieser innigen Verbrüderung des Tieres mit dem Menschen inspiriert. Um den feinen Reiz dieses Gedichtes zu erfassen, muss man es jedoch in seinem ganzen Aufbau verfolgen.

Nella Torre il silenzio era già alto.
Sussuravano i pioppi del Rio Salto.

I cavalli normanni alle lor poste
frangean la biada con rumor di croste.
Là in fondo la cavalla era, selvaggia,
nata tra i pini su la salsa spiaggia,

che nelle froge avea del mar gli spruzzi
ancora, e gli urli negli orecchi aguzzi.

Con su la greppia un gomito, da essa
era mia madre; e le dicea sommessa:

Es braucht die ausserordentliche Gestaltungsfähigkeit eines Pascoli, um mit so wenigen Strichen ein so vollendet lebendiges Bild zu entwerfen. Mit keinem Worte ist des Marstalls Erwähnung getan und doch wissen wir, dass es ein solcher ist, in den uns der Dichter hinein versetzt. Durch die genaue Präzisierung der Details "cavalli n o r m a n n i" , "alle lor poste", là in fondo" gewinnt das Bild an Anschaulichkeit. Die Umgebung jenes Tieres, das im Zentrum steht , ist nur skizziert, während die Stute eingehend beschrieben wird und dadurch in den Mittelpunkt unserer Aufmerksamkeit gerückt. Künstlerisch vollendet sind auch die akustischen Eindrücke: die tiefe Stille der Nacht, welche die Stimmung erhöht, wird uns durch das "sussuravano i pioppi" und das "frangean la biada con rumor di croste" noch eindringlicher zu Bewusstsein gebracht. Dieses Zermalmen des Hafers ist auch durch die Lautmalerei r + dunklem Vokal "con rumor di croste" äusserst lebendig gestaltet. Die "cavalla storna aber wird schon hier beseelt; indem ihr der Dichter die Erinnerung an das Tosen der See in ihrer Heimat unterlegt, erhebt er sie über das allgemein Tierische und nähert sie noch mehr

dem Menschen

durch jenes intime Anlehnen der Mutter an die Krippe des Tieres. Es ist eine Umgebung, die durch ihren geheimnisvollen Reiz unsere Einfühlung weckt, welche nun von Vers zu Vers gesteigert wird.

"O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

tu capivi il suo cenno ed il suo detto!
Egli ha lasciato un figlio giovinetto;

il primo d'otto tra miei figli e figlie;
e la sua mano non toccò mai briglie.

Tu che ti senti ai fianchi l'uragano,
tu dài retta alla sua piccola mano.

Und mit welch feiner Steigerung beseelt Pascoli das Tier! Das wilde Pferd, das noch das Bild der tobenden See im Herzen trägt, lässt sich von der schwachen Hand des Kindes lenken, als ob es sich des Unglücks, das seinen Gebieter betroffen, bewusst wäre. Fein herausgearbeitet ist auch der Gegensatz: die Wucht des Meeres und die kleine Kinderhand und das Toben der See gegen die zarte Kinderstimme. Was aber dominiert, ist die immer engere Annäherung der Mutter, wie sie dem Tiere schmeichelt, gleichsam um dessen Gunst zu gewinnen.

La cavalla volgea la s c a r n a testa
verso mia madre, che dicea più mesta:

"O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

lo so, lo so, che tu l'amavi forte!
Con lui c'eri tu sola e la sua morte.

O nata in selve tra l'ondate e il vento,
tu tenesti nel cuore il tuo spavento;

sentendo lasso nella bocca il morso,
nel cuor veloce tu premesti il corso:

adagio seguitasti la tua via,
perchè facesse in pace l'agonia...."

Die Todesszene ist hier mit skizzenhaften Andeutungen ungemein ausdrucksvoll geschildert, und wie innig ist dieses Tier mit dem Menschen verbunden! "lo so, lo so che tu l'amavi forte!" Für Pascoli ist zwischen dem Gefühlsleben des Tieres und dem des Menschen kein Unterschied, nur die Ausdrucksform ist eine andere. Die Intelligenz des Tieres wird durch die Form des Kopfes "scarna testa" hervorgehoben und in den folgenden"Laissen" immer deutlicher gemacht" scarna lunga testa" und schliesslich "lunga testa fiera". Und diese Beseelung wird durch die Annäherung des Gesichtes der Frau "del dolce viso di mia madre in pianto" noch vertieft. Es ist ein Bild von ausserordentlichem Stimmungsgehalt, das nun folgt:

La s c a r n a l u n g a testa era daccanto
al dolce viso di mia madre in pianto.

"O cavallina, cavallina storna,
che portavi colui che non ritorna;

oh! due parole egli dovè pur dire!
E tu capisci, ma non sai ridire.

Tu con le briglie sciolte tra le zampe,
con dentro gli occhi il fuoco delle vampe,

con negli orecchi l'eco degli scoppi,
seguitasti la via tra gli alti pioppi:

lo riportavi tra il morir del sole,
perchè udissimo noi le sue parole".

Stava attenta la l u n g a testa f i e r a.
Mia madre l'abbracciò su la criniera.

Die Illusion, dass die "storna" sich der ganzen Szene vollkommen bewusst sei, wird immer lebendiger. Es ist kein Unterschied mehr zwischen Tier und Mensch. Aus dem Gedanken, das Tier habe die Tragödie intuitiv erfasst, kommt aber der Frau das Bewusstsein, dass es wohl wisse, aber nicht sprechen könne, und nun wird sie nur von dem einen Wunsch beherrscht, Gott solle ihr eine Eingebung senden, wie sie von dem Pferde eine verständliche Antwort auf die brennende Frage ihres Herzens erhalten könnte. Wirkungsvoll ist auch die Steigerung im dritten Distichon, die in die ruhige Bewegung des "seguitasti la via tra gli alti pioppi" übergeht und zugleich ein ungemein plastisches Bild vor uns erstehen lässt: der Wagen zwischen den hohen Bäumen im Glanze der sinkenden Sonne.

"O cavallina, cavallina storna,
portavi a casa sua chi non ritorna!

a me, chi non ritornerà più mai!
Tu fosti buona.....Ma parlar non sai!

Tu non sai, poverina; altri non osa.
Oh! ma tu devi dirmi una una cosa!

Tu l'hai veduto l'uomo che l'uccise:
esso t'è qui nelle pupille fise.

Chi fu ? Chi è ? Ti voglio dire un nome.
E tu fa cenno. Dio t'insegni, come".

Ora, i cavalli non frangean la biada:
dormian sognando il bianco della strada.

La paglia non battean con l'unghie vuote:
dormian sognando il rullo delle ruote.

Die Wiederholung des einen Distichon "O cavallina, cavallina storna" bedeutet bei Pascoli keine leere Rhetorik, der Dichter will damit unser Gefühl wach halten und vertieft den Gedanken in der letzten "Laisse", indem er "casa sua"und "a me non ritornerà più mai" einsetzt. Die beiden Fragen "Chi fu, chi è" intensivieren unsere Einfühlung und die Spannung, welche sie in uns hervorrufen, wird durch die nächsten Distichen erhöht. Die vollkommene Stille wird dem Leser durch Negationen von Gehörseindrücken deutlich zum Bewusstsein gebracht. Die Pferde sind alle mit menschlichen Empfindungen beseelt, sie erleben im Traume die Eindrücke des Tages wieder.

Mia madre alzò nel gran silenzio un dito:
disse un nome....Sonò alto un nitrito.

La Cavalla Storna, Canti di
Castelvecchio I,o.56.

Diese beiden letzten Verse sind von einer hinreissenden

künstlerischen Wirkung; die Hervorhebung der Einzelheiten wird durch die Pausen lebendig und ausdrucksvoll gestaltet. Es konzentriert sich gleichsam alles auf den erhobenen Finger der Frau, die Spannung erreicht ihren Höhepunkt. Da erschallt in der tiefen Stille der Nacht ein Laut, der wie eine fürchterliche Anklage tönt und von dem Pietrobono trefflich bemerkt: "Quel nitrito non cadrà mai più dalla nostra memoria." (Poesie di Giovanni Pascoli, p.59)

Der künstlerische Wert dieses Gedichtes, in dem Mitspiel und Anschauung beständig wechseln, ohne sich je ganz abzulösen, beruht aber auf der Einfachheit und Vollendung der Sprache. Wie in allen Gedichten Pascolis könnte auch hier nirgends ein anderes Wort stehen, ohne dass der Eindruck vernichtet würde, man fühlt, dass der Dichter diese Bilder und Szenen als ein untrennbares Ganze innerlich erlebt hat, dass er sie nur so und nicht anders gestalten konnte. Darin bewährt sich der grosse, der wahre Dichter; denn "Das Wort tritt nicht erst an das innerlich fertige Gedicht heran, sondern dieses ist vielmehr selbst schon Ausdruck, denn Gestalten heisst in der Poesie mit Wörtern als Material künstlerische Gebilde schaffen." (E.Geiger, a.a.O.,S.87) Wo dies nicht der Fall ist, wo der Dichter zur Gestaltung seines inneren Erlebens einen grossen Wortaufwand braucht, wird es ihm, namentlich im Kontakt mit der Natur, nie gelingen, seine Werke mit einem hohen poetischen Gehalt zu erfüllen, die Natur zu beseelen. Dafür können wir in der Dichtung Grafs ein Beispiel finden. Sehen wir von den rein romantischen Naturschilderungen ab und betrachten wir jene, die der Periode seines künstlerischen Schaffens angehören, in welcher er sich bereits dem französischen Parnass genähert , so finden wir einige gute Schilderungen,aber

es bleibt bei einem Betrachten der Natur. Graf ist es nie gelungen, Naturbilder von so elementarer Wucht wie Carducci oder so packender Einfachheit wie Pascoli zu gestalten. Ein Beispiel einer solchen Naturschilderung bieten die folgenden Strophen:

E a mezzo il dì: nelle profonde e chiare
Trasparenze del cielo il sol sfavilla;
Sotto il bacio del sol palpita e brilla
L'azzurra e viva immensità del mare.

S'increspa l'onda e di fugaci spume
Frangia intorno la spiaggia solitaria:
Ritti e saldi com'alberi di nave
Quattro cipressi trafiggono l'aria.

Splende il ciel, splende il mar, cui sfioran l'ale
Dei vagabondi zeffiri leggieri:
Nel luminoso dì tacita sale
L'ombra dei funerali alberi neri.

Ricordo di Zante, Dopo il Tramonto II,p.368.

Graf beschreibt nur eine Sommer - Mittagsstimmung, während die Strophen Leconte de Lisles und Carduccis wirklich die Gluthitze des Mittags atmen. Wie viel mehr Gefühlskraft wohnt in jenem "inonda la terra a lui devota" als in dem bereits konventionellen "il sol sfavilla"! Carduccis Gedicht weist auch eine tiefere Beobachtungsgabe auf; denn was den Mittag charakterisiert, ist die Ruhe. So sagt auch Leconte de Lisle: "Tout se tait." "L'aire flamboie et brule sans haleine", während das Meer

bei Graf von "vagabondi zeffiri" bewegt wird. Ein Bild, das stark konventionell erscheint und wie "il bacio del sol" als romantische Reminiszenz wirkt.

Auch hier ist es wieder das Zuviel an Eigenschaftswörtern, das den Gefühlswert des Wortes und des Bildes beeinträchtigt. Indem Graf sich bemüht, seine Dichtung um den Klang schöner Worte zu bereichern, beraubt er sie des wertvollsten, der Gefühlswirkung. Das lässt sich ganz besonders im vierten Verse der ersten Strophe beobachten, wo der hohe Gefühlswert des Wortes "immensità" durch die beiden Definitionen "azzurra e viva" herabgesetzt wird. In der Wiederholung von "splende il ciel, splende il mar" fühlen wir auch das Schleppende, dem die Macht fehlt, uns derart zu ergreifen und mitzureissen, dass wir uns ganz in die dargestellte Landschaft einfühlen.

Graf war ein Einsamer unter seinen Zeitgenossen, seiner Dichtung fehlte das starke innere Leben, um die Jugend zu begeistern und ihr den Weg zu neuen Zielen zu weisen. Ein solches Leben wohnt allen Werken Pascolis inne, seine Dichtung steht in ihrer tiefen Innerlichkeit und ausgesprochenen Einfachheit des Ausdrucks bereits an der Schwelle einer neuen Kunstrichtung, wie auch Bulferetti bemerkt: "Da dovunque sia per isgorgare la poesia d'un nuovo grande poeta italiano, parmi certo che al Pascoli si guarderà come a colui che ha sentito ventarsi in fronte la poesia di domani mentre aveva tutta l'anima immersa nella poesia della sua vita reale e cotidiana, umile e alta." (Giovanni Pascoli,p. 390)

VII. S C H L U S S .

Die "Théorie de l'art pour l'art" lebt auch in der Aesthetik des Futurismus weiter, denn Unpersönlichkeit und Objektivität, das vollkommene "Détachement" des Künstlers von seinem Objekte, die klare, ruhige Konzeption des Kunstwerkes, die durch keinen Affekt weder der Freundschaft noch der Frauenliebe getrübt werden darf, sind auch die grundlegenden Prinzipien des Futurismus, wie Flora in seinem Werke "Dal Romanticismo al Futurismo" deutlich ausspricht: "Il futurismo vigoroso negatore dell'autobiografismo vuoto, della confessione egocentrica, dell'io in letteratura, impone il disprezzo della donna." Und wie die Parnassier und die Dichter des Risorgimento stets die Vergangenheit aufsuchten, so greifen die Futuristen in die Zukunft; aber bei beiden ist es im Grunde nur eine Flucht aus der Gegenwart, der Unterschied liegt nur im Wesen der Dichter; dort war es ein stolzes Künstlertum, das seine Ideale nur in der Schönheit der Klassik fand, hier ist es das hastende Treiben einer überreizten Generation. Die Wurzeln dieser extremsten Kunstrichtung liegen also bereits im französischen Parnass. Immer wieder gibt es Brücken in der Kunst, welche die eine Richtung mit der andern verbinden, um sie als ein wunderbares Ganze die Zeiten überdauern zu lassen.