

Universitäts- und Landesbibliothek Tirol

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

Weber, Maria

[1926]

IV. "Impassibilité" als Basis der kuenstlerischen Gestaltung

Teil ist, muss seine Empfindung unausbleiblich von ihrer ideen-
 lichen Allgemeinheit zu einer unvollkommenen Individualität
 IV. "IMPASSIBILITÉ" ALS BASIS DER
 KUNSTLERISCHEN GESTALTUNG.

In einem Briefe an George Sand schreibt Flaubert "La passion ne fait pas les vers, et plus vous serez personnel, 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 mildernenden Ferne anzuschauen." (zit. bei E.Geiger, a.a.O., S.96 f.)

Volckelt, 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 meraviglia 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 particolari 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 réalité?" 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. *La Beauté, Fleurs du mal, p. 125.*

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 exécrés par la vie, avant de s'isoler dans l'art, et combien de fois après les élans vers l'immatériel, ils ont dû se meurtrir en d'effroyables chutes, pour se résigner à la Beauté." (Catulle Mèndès, 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 inconnu;
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, éternelle.

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 costruito disegno e movimento, 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, wurde von vielen getadelt, Quel ch'io sentiva e picciol verso or è." in den "Fanciulli" gegen Zanella 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 vari, 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 detrattori 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 Aposteltum 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 plastisch-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 rivela 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 vari, 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 soprattutto 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 Öffentlichkeit 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 Zanel-la aufgenommen, als er in seinen "Scritti vari" 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, Nenzen 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; ungetrückt 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 Vaters, 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 détourner l'auteur ni le lecteur des observations et des représentations 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 Jugendlichtung 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

Und wenn wir die beiden Schlussverse Pandolls mit jenen von Victor Segura vergleichen, die denselben Gedanken einschließen, werden wir klar erkennen, wie viel einfacher die Einfachheit des Italieners wirkt, wie aber auch hier das 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 là 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 erkennen, 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 Français, 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 Jugendsichtung 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 inebbrii 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 Lisle. Die "Danaïdi" 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 sel vagheggia e carezza
 Se stesse 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,

Perehè, così facendo,

Solo al tuo bene intendo:

Ti do la forma e ti fo saldo e bello.

Il Vase, Danaïdi 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. Lesconte 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.