

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 8 (1940-1941)  
**Heft:** 2

**Artikel:** Gestaltung des Lebens in der italienischen Literatur seit Manzoni  
**Autor:** Bezzola, Reto R.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-758145>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 28.03.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Gestaltung des Lebens in der italienischen Literatur seit Manzoni\*)

Von Reto R. Bezzola

**D**ante ist der letzte grosse italienische Dichter, der sich wirklich bewusst war, dass sein Schaffen, wie jedes Geschehen in und um uns, den Ausdruck einer höheren Macht darstellt. Nach ihm tut sich immer mehr ein Riss auf zwischen Mensch und Welt. Dem Dichter der Hochrenaissance erscheint die Welt nicht mehr an und für sich sinnvoll. Dem Zufall des Geschehens um ihn setzt er ein selbstherrlich gestaltetes, künstlerisch sinnvolles Geschehen entgegen, das ihn hinwegtäuscht über die chaotische Umwelt und über die eigene innere Zerrissenheit. Die Täuschung kann aber nicht andauern, als Fremdherrschaft und geistige Reaktion das künstlerisch Gestaltende immer mehr zum Spielerischen degradiert haben. Schon in einer Zeit scheinbar grösster geistiger Entartung ertönen plötzlich die prophetischen Stimmen Giordano Brunos, Campanellas, Galileis, Vicos, und mitten aus dem Rokokogetändel heraus entsteht dann Parinis Gedicht ‚Il Giorno‘, das die Leere dieses Spiels mit grausamster Ironie der Lächerlichkeit preisgibt. Die so lange auf die Seite geschobene oder gewaltsam unterdrückte Frage nach dem eigentlichen Sinn des Geschehens steht plötzlich erschreckend da, in all ihrer Nacktheit.

Wir möchten uns hier vergegenwärtigen, wie sich das neue Erwachen Italiens in der Folge auf die dichterische Gestaltung dieses Geschehens ausgewirkt hat, wobei wir bewusst die Erzähler in den Vordergrund stellen und die grossen Lyriker des neunzehnten Jahrhunderts nur kurz berühren.

Die erstaunlichste Erscheinung in dieser immer beängstigeren Krise ist zweifellos der olympische *Manzoni*. Nicht dass in ihm die bange Frage nicht ertönen würde. Sein gewaltiger Roman, der mit dem Gegensatz zwischen den wildbewegten Zeiten des siebzehnten Jahrhunderts und der idyllischen Ruhe am Ufer des Comersees anfängt, reisst gleich die erste Person, die auf der Bildfläche erscheint, den immer von Furcht geplagten armen Don Abbondio in einen wahren Wirbel verwirrender

---

\*) Aus einer akademischen Antrittsvorlesung an der Universität Zürich

Ereignisse hinein. Um den kleinen Dorfpfarrer und um das junge Bauernpärchen, dessen Schicksal er zu entscheiden hätte, dreht sich bald eine ganze Welt mit Blitzen und Donnerschlägen. Und aus dem dämmerig, wolken schweren Hintergrund tauchen, wie in Dantes Jenseits, eine nach der anderen, jene grossen Figuren riesenhaft empor, die die verschiedenen Stadien der Sündenläuterung und Reinheit versinnbildlichen: Padre Cristoforo zuerst, der grosse Bekehrte und dann der Innominato, der zu Bekehrende, anderseits der Kardinal Federigo Borromeo, der Heilige, der aus innerer Erleuchtung von Anfang an den Weg des Heils geschritten ist, neben ihm Gertrude, die zu diesem Weg gezwungen wurde und deshalb dort nur Sünde und Verderben sät. Jeder von ihnen lebt sein eigenes Leben, das er weit vor uns ausbreitet, und doch ist keiner zu trennen von den zwei kleinen jungen Leuten, die da vorne auf dem Proszenium agieren, und in deren Leben, besonders in Lucias Leben, sie beständig eingreifen, als erster und letzter Padre Cristoforo, um sie schliesslich doch dem stillen Glücke entgegenzuführen, jener milden Heiterkeit, wie sie Manzoni nennt und wie sie nur erreicht wird nach einem langen Weg des Leidens. Denn dieses Leiden eines kleinen Paares aus dem einfachen Volke ist nur ein Teil des grossen Leidens der Gesellschaft, der Zeit-epoche, der Menschheit. Von den Gewalttätigkeiten eines kleinen Landadeligen ausgehend, erweitert es sich zur Hungersnot und zum Tumult in der Metropole, in Mailand, zur Invasion fremder Heere, zur alles verheerenden und alles gleichmachenden Pest, zu den wahren Geisseln der Menschheit, roher Gewalt, Hunger, Krieg und Seuchennot. Die Einsicht der Notwendigkeit der Leiden auch für die Unschuldigen, auch für die Vollkommenen, gibt dem ganzen Werk Manzonis nicht nur ethisch jene tiefe, verstehende Menschlichkeit, sondern künstlerisch jene Ausgeglichenheit und Grösse, die ihm die ganze Skala der Gefühle und ihres Ausdrucks zu durchschreiten erlaubt von der tiefsten und dunkelsten Tragik zur erheiterndsten Komik, vom beissendsten Spott zur rührenden Einfalt, ohne dass das Gleichgewicht gestört erschiene. Manzoni gelingt durch seine in der modernen Zeit absolut vereinzelt und zweifellos hart erkämpfte Geisteshaltung jene zeitlose klassische Kunst, die ihn einem anderen grossen kongenialen und doch

so andersartigen Geiste, Goethe, so nahe brachte. Es gelingt ihm jener Stil, der zuerst etwas Schweres, Getragenes hat, das dann nicht unterbrochen, sondern gewissermassen gelöst wird durch die nachfolgende, das Kleinste erfassende Analyse und Durchdringung. In diesem Sinn ist Manzoni der letzte ganz grosse Bildner der italienischen Literatur geblieben. Die Auseinandersetzung mit der Welt nimmt nach ihm viel drastischere Formen an.

Beim unglücklichen Leopardi ist es eine Flucht aus dem realen Leben in die Welt der Illusionen, immer wieder gefolgt von seinem grausamen Erwachen, das ihn schliesslich zu Grunde richtet, nach dreiundzwanzig Jahren qualvollen innerlichen und äusserlichen Sichverzehrens, nachdem alles, Liebe, Vaterland, Ruhm und Geistesgrösse sich als eitler Wahn erwiesen hat. Aber gerade aus diesem fürchterlichen Kampf gehen in Augenblicken vorübergehender Ruhe jene grössten Gesänge des leopardischen Weltschmerzes hervor, die so reiner Ton und Seele werden, dass sie nur die Konturen anzudeuten brauchen, um aus der zertrümmerten Sinnenwelt eine ganze dunkelschöne, mild silberglänzende Traumwelt hervorzuzaubern, die uns traurig und doch überirdisch schön vorkommt.

Gleiche Flucht vor dem Realen, nicht in die verwandelnde Welt des Traums und der Erinnerung, aber in die ferne Welt der Historie und in die ewig junge Idylle des Landlebens haben wir bei dem scheinbar so wesensverschiedenen Carducci, der trotz seiner klassischen Allüren den von ihm so verachteten Romantikern immer näher rückt — je mehr wir uns zeitlich von ihm entfernen. Und doch spüren wir in ihm eine Kraft und Selbstbeherrschung, die ihn über die von der Stadt genährte romantische Verklärung der Vergangenheit hinauswachsen lässt in die Erfassung des wahren realen Lebens. Diese Kraft kommt ihm von seiner Jugend zwischen den Ackerschollen der Heimat, wie im bekannten Sonett ‚Traversando la maremma toscana‘, wo die innerliche Genesung von den Zweifeln beim Anblick der heimatlichen Felder gewissermassen Vers um Vers zu verfolgen ist.

Heilung im schaffenden Erfühlen des Wesentlichen aus der Wirrnis der Grosstadt und ihrer Leidenschaften heraus, brachte auch einem anderen Grossen die Rückkehr zur herben Heimat-

erde, dem Sizilianer Giovanni Verga. Was auf dem Gebiete der lyrischen Dichtung der ‚Parnasse‘ und der Symbolismus in Frankreich, Carducci und seine Nachfolger in Italien versuchten, das erstrebten in einer scheinbar ganz anderen Weise der Roman und die Novelle der Realisten, der Naturalisten, der Veristen, wie sie sich in Italien nannten, nämlich das Sehen, Erfassen und Gestalten des objektiv Wahren, im Vergleich zu welchem die ganze Romantik als Literatur erschien, als Selbstbespiegelung und Phrase. In scharfer und bewusster Abkehr von seinen ersten Gesellschaftsromanen, die voll waren von schönen Frauen und fatalen Leidenschaften, — dringt Verga, später noch bestärkt durch den Einfluss Zolas, zum Grundgefühl durch, dass der wahre Sinn des Lebens im aussichtslosen Kampf gegen ein übermächtiges Schicksal liegt, was sich am klarsten offenbart in jener Alltagstragik des sizilianischen Bauern und Fischers. Die erste Erzählung dieser Art, ‚Nedda‘, die Geschichte einer kleinen sizilianischen Olivensammlerin ist ein neuer Ton in der italienischen und europäischen Literatur. Flauberts Geschichte der armen Magd Félicie wird erst drei Jahre später erscheinen, Maupassants Novellen gar siebzehn Jahre später, am Schlusse von Vergas Werk. Die ersten französischen Realisten waren noch schwer belastet von der bewussten Bekämpfung der Romantik; der folgende Naturalismus Zolas mit seiner schonungslosen Aufdeckung und Betonung des menschlichen Elends der Arbeiterklassen stellt, wie Hugos ‚Misérables‘, eine die Romantik geradezu ergänzende Reaktion gegen die angeblich wohlgeordnete Welt der Klassiker dar. In Vergas Novellen und seinem grossen Roman ‚I Malavoglia‘ sehen wir auch im Menschen der unteren Klassen nicht in erster Linie das Niedrige und Tierische, sondern das Menschliche. Es ist wohl auch menschliche Feigheit und Eigennutz da, aber vor allem menschliche Schwäche und Kleinheit gegenüber der unermesslichen Schwere des Schicksals, menschliche Grösse im Leiden und Ertragen dieses Unerbittlichen, menschlicher Mut im vergeblichen sich Aufbäumen dagegen. Mit der gleichen Wucht wie in den griechischen Tragödien, die an dieser schicksalsgetränkten Ostküste Siziliens im Anblicke des Aetna und des Meeres aufgeführt wurden, brechen die Ereignisse über diese einfachen sizilianischen Bauern und Fischer

Vergas herein; mit der gleichen Urgewalt und Unmittelbarkeit des südländischen Temperaments reagieren sie dagegen, wenn sie überhaupt reagieren können; mit der gleichen Grösse und Schwäche zugleich leiden sie, wenn das Schicksal Leiden verlangt, bis es sie völlig besiegt. Denn besiegt werden sie alle, ohne Ausnahme, die Trotzigen und die Ergebenen.

Es gibt wenig Werke der modernen Literatur, die in ihrer lapidaren Einfachheit und in ihrer Tiefe des Erlebens und Erleidens so sehr an die Antike heranreichen wie gewisse Novellen Vergas. So etwa in der ‚Cavalleria Rusticana‘, im ‚Jeli, il pastore‘, wo die Handlung sich von einer malerischen Dorfszene oder von einer teokritischen Idylle zur erschütternden Tragik steigert, ohne dass die daran beteiligten Personen es gewollt hätten. Wie in einem Racineschen Drama werden sie hineingerissen in den Strudel der Leidenschaften und zerschmettert, ehe sie sich versehen. Aber sie versuchten oft nicht einmal sich aufzulehnen, einzugreifen in die Räder, die sie zermalmen. In ‚Malaria‘, oder in ‚La Lupa‘ gar, der Geschichte einer von Leidenschaft buchstäblich verzehrten Bäuerin, lösen sich die Gestalten vom rein menschlichen Dorfleben, um aufzugehen, eins zu werden mit der sengenden Sonnenhitze der verbrannten Felder. Und doch stehen sie weiter plastisch vor uns da in all ihrer individuellen Lebendigkeit. Ihr Leben ist aber ein Teil des grossen kosmischen Geschehens und die ausserordentliche Begebenheit, die es erschüttert, ist wie der Sturm, der daherbraust an die Felsküste und die Fischerbarke zerschmettert mit ihrer kostbaren Fracht im grossen Gemälde der Malavoglia, oder wie die rote Sandgrube, die den Vater Rosso Malpelos begräbt und auch ihn fressen wird, den von allen verachteten rothaarigen Burschen, der aus Trotz nicht nur den Kampf aufnimmt mit den andern, die ihm übelwollen, sondern mit der Erde selber und mit dem göttlichen Geschick, dem er flucht.

Die ganze menschliche Gesellschaft, der Staat, seine Richter, seine Beamten, die Kirche, der Brotherr, sie alle, sind sie etwas anderes als Werkzeuge einer Gewalt, die die armen Kerle erschlägt, die da hart arbeiten und schufteten und dahinsiechen, ausgesogen von der Malaria? Und all dies mit einem scheinbar nackten, aber mit schwerhaftenden Worten ge-

ladenen Tatsachenstil hingesezt, bar aller Phrasen und aller Kommentare, in dem auch die Natur nicht mit den Augen des Aestheten betrachtet wird, sondern mit denen des mit ihr ewig ringenden Bauern und Fischers.

Da haben wir die Tragik und Grösse menschlichen Geschehens wieder erreicht wie bei Dante. Aber der Hölle folgt kein Purgatorio und kein Paradies. Die ganze Schwere des modernen Menschen ohne Glauben an einen barmherzigen Gott lastet auf dieser Welt ohne Hoffnung und ohne Zuversicht. Und diese gewaltige Konstruktion, die Welt Vergas selbst, wird schliesslich erdrückt werden unter dem Gewicht. Sie wird dahinsiechen bei ihm, sie wird sich zersplittern in tausend Eindrücke bei seinen Nachfolgern und, allmählich vom erdhaften epischen Stil der Landnovelle sich lösend, untertauchen in eine Welt des Zweifels und der inneren Krise, die sich in kurzen abgehackten oder nervösen Sätzchen wie viele Pinselstriche ausdrückt, bei Mario Puccini, Tozzi, Bontempelli, Fausto Maria Martini oder in gequälten Satzperioden bei Pirandello, Borgese, Papini, bei denen allen die Frage nach dem Sinn dieses Geschehens immer mehr zur bangen Frage des Wirklichen oder Unwirklichen, des Seins oder Nichtseins sich steigert.

Pascoli's Lyrik, der Gegenpol zur epischen Welt Vergas, ist der wahre Ausdruck dieses allmählich im Zweifel immer mehr erzitternden Lebensgefühls. Jene Verse voller Fragen, etwa über das unbekümmerte Lachen des jungen Mädchens, das am Brautkleid näht und den Schwalben zuschaut! Jenes immer wiederkehrende Motiv der kleinen Blume, des winzigen Insektes, des kleinen Kindes vor der Uebergrösse des Kosmos, jenes ergreifende Ansetzen zum dichterischen Gestalten und plötzliche Abbrechen und Ausklingen in einen wehmütig melodischen Einzelklang, der eine Harmonie nur von ferne andeutet, — dies alles sind sprechende Symptome für einen inneren Riss, der sich seit Leopardi noch vergrössert hat, gegen den sich aber die wehmütige Klage des Dichters nicht mehr auflehnt.

Ueber dieses Versiegen eigentlicher aktiver Vitalität täuschen auch die heroischen Gesten D'Annunzio's nicht hinweg. Seine Gedichte des ‚Poema paradisiaco‘, die der ganzen folgenden noch lebenden Generation der Crepuscolari, der „Dämmerungsdichter“, zum Vorbild dienten, sind echter als seine Romane;

sein panisches Sichaauflösen in der Natur in den ‚Laudi‘ von ‚Alcyone‘ wahrer als sein heroisches „Navigare necesse est, vivere non est necesse“, — eine Devise, die vom faustischen Streben ausgehend, bei ihm nur noch den sinnlosen Sieg des Eilens von einem Eindruck zum andern über das geistige Leben darstellt. Es ist doch jedem von uns klar, dass die moderne Rastlosigkeit und Geschwindigkeitsmanie, vom rein praktischen Standpunkt abgesehen, die Dynamik an sich, einen Leerlauf darstellt, eine Unfähigkeit zu leben, die Verneinung des Lebens, das ein fortwährendes, bewusst verweilendes und auskostendes Schaffen und Erschaffen ist, ein Setzen von Werten, inneren und äusseren.

Dessen sind sich auch die Dichter bewusst, die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten durch das Symbol ankämpfen gegen die allmähliche Zersetzung der Realität, und die doch nicht davon abstehe können, selbst daran mitzuhelfen, da ihnen diese Realität der Dingwelt, die der Verismus ihnen bot, allmählich vor lauter Dichte, vor lauter Schwere den Blick zu versperren scheint zum eigentlich Seienden. Ganz ähnlich wie die Impressionisten die Dinge in Licht und Atmosphäre aufzulösen versuchen, so reagiert die Vorkriegsgeneration gegen die Schwere und Wucht des Verismus. Es ist ein Kampf mit der im Süden übermächtigen plastischen Gestalt der Dinge, und der nicht minder starken Welt der Sinne, ein verzweifelter Kampf, sie zu vergeistigen. D’Annunzio kämpft ihn vergebens. Den gleichzeitigen Fogazzaro führt dieser Kampf von der Kunst weg in die Welt der Mystik und der religiösen Polemik. Ein einziges Werk gelingt ihm ‚Piccolo mondo antico‘, ein komplexes und doch scheinbar so innerlich ruhiges Werk, — in einem Augenblick vorübergehenden Gleichgewichts.

‚Piccolo mondo antico‘ ist ein klarer Nachfahre der ‚Promessi Sposi‘: Wie dort ein Paar, die Hindernisse, die sich seinem Glück entgegenstellen, der unermüdliche Verfolger — dort Don Rodrigo, hier die Contessa Maironi —, das gleiche Verzweifeln an der Gerechtigkeit, die gleichen Genrebildchen, der gleiche heitere Humorismus und schliesslich, nach dem Leiden, der glückliche Sieg der göttlichen Vorsehung und des Lebens, das weiter geht, der Sonne, die wieder hervorbricht zwischen den



Wolken, nach dem Sturm. Und doch ist es etwas anderes, bezeichnend für den Autor wie für die neue Zeit. Nichts mehr von jenen weiten Horizonten Manzonis, die die ganze Welt in die Handlung einbeziehen, — dagegen etwas Neues, jene warme sehnsuchtsvolle Intimität eben einer „kleinen Welt“; die resolute manzonianische Mischung von Erhabenem und Zartem, von Tragischem und Lächerlichem, sie wird hier fast zum Problem. Sie ist zwar da, aber wir empfinden sie nicht als selbstverständlich wie bei Manzoni, wir spüren, welch zerbrechliches Gebilde sie darstellt, zerbrechlich wie das neue Glück, das Franco und Luisa am Schlusse des Romans erwartet, ein Glück, das selbst erst eine Erwartung ist und nur ganz furchtsam angedeutet wird.

Dieser Kampf um das eigentliche Leben gegen die Leere der blossen Bewegung und gegen die Schwere der Dingwelt wird nicht mehr zur Ruhe kommen, auch nicht mit der Zertrümmerung dieser Welt, wie sie die Futuristen unmittelbar vor dem Krieg verkünden. Die Ueberspitzung der Dynamik, bei den Futuristen, diesen extremen Romantikern, die Forderung der Gleichzeitigkeit der sich folgenden Eindrücke und Ausdrücke führt zur Abschaffung der Zeit, und die maximale Bewegung, die den Raum auflöst, wird logischerweise selbst zur Starrheit. So sehr ist das Geschehen erstarrt zur Materie oder Bewegung in sich, dass sogar ein so ungemein begabter naturverwurzelter Mensch wie der Maler-Poet Ardengo Soffici wie Gide zur Evasion drängt, sich abwendet von seiner toskanischen Landschaft und mit seinen Freunden in Paris nach dichterisch-chemischen Formeln sucht, um die Materie, die Natur zu atomisieren, die ihm, gerade weil er sie so stark fühlt, wie ein Alpdruck aufliegt. Es gibt nichts Bildhafteres, Saftigeres als Sofficis toskanische Landschaften, die geschrieben wie die gemalten. Aber eben, sie sind so satt an Farben und Tönen, dass ihnen die Geistigkeit fehlt. Es geschieht nichts, und das fühlt Soffici, und er erschrickt und sucht vergebens nach immer neuen Wegen, um sich von der Materie zu lösen.

Der typische Fall dieser wütenden, aber als notwendig empfundenen Zerstörung der Sinnenwelt ist Pirandello. Dialektisch geht er am weitesten; bei ihm wird nicht nur die Dingwelt relativiert, sondern das Geschehen selber wird durch die Relativität aufgelöst. Pirandello ist einer der geschicktesten Er-

zähler der Dramaturgen der Neuzeit, aber seine Kunst zersetzt meist, statt aufzubauen. Die Rührung, die wir seinen Personen gegenüber empfinden, ist oft ein rein menschliches Mitleid, nicht ein innerliches Ergriffensein und Mitschwingen wie bei echter Dichtung. Wir können uns mit den Personen Pirandellos im allgemeinen nicht gleichsetzen, sie bleiben immer besondere Fälle wie die Figuren von Leopardis Prosa, im Gegensatz zu denen von Leopardis Canti, wo wir trotz dem typisch leopardischen Weltschmerz spüren, es geht um uns, das Geschehen ist ein Geschehen um uns. Die Welt Pirandellos ist auch grundverschieden von derjenigen Vergas. Nichts Grosses und Schicksalhaftes mehr in den Kräften, die den Menschen zermalmen, und nichts Heroisches in diesen Menschen selber, die bei Verga gross werden durch ihr Geschick. Sie gehen zu Grunde durch irgend einen höhnischen Zufall, durch einen Augenblick der Schwäche, der Nervosität oder durch die Gemeinheit der anderen, schliesslich aus Verzweiflung an der Sinnlosigkeit des Lebens. Pirandello ist kein Manzoni, auch kein Verga, auch kein Daumier, denn im Grunde kommt er über sein eigenes Leiden nicht hinaus, und dauernd darin befangen, kann er auch im Leiden der andern nichts als Zersetzung sehen. Er beherrscht nicht das Leben, sondern wird von ihm beherrscht und in seiner Verzweiflung will er zeigen, dass dieses Leben absolut gar nicht existiert. Da liegt die künstlerische Schwäche vieler seiner Werke, er will nicht schaffen, sondern zeigen, lehren.

Der Weltkrieg und die Zerstörung aller Werte, die er mit sich bringt, scheint die Träume des Futuristen Marinetti und seiner Gefolgschaft zu verwirklichen. Das Feld ist frei für den neuen Aufbau: da erweisen sich aber die Futuristen als unfähig, Neues zu gestalten. Ihre Revolution war eine Revolution des Nihilismus. Einige Lyriker ausgenommen wie Luciano Folgore, Ungaretti, Palazzeschi, Valeri, Betti, die mehr als letzte Nachfahren der Fin de siècle-Romantik anmuten, denn als Vorboten neuer Zeiten, ist ein allgemeines Versagen festzustellen. Naturbegabte junge Kräfte wie Govoni, Soffici versiegen, andere wie Massimo Bontempelli gefallen sich weiter in kalten Spielereien mit der zerstörten absoluten Wirklichkeit von Zeit und Raum. Und der Ruf nach Wiederanknüpfung an

let.

Vor 112

71

die grosse Tradition ertönt immer lauter wie in der modernen Musik, wie in der Malerei der Novecentisten. Um die Zeitschrift ‚Ronda‘ sammeln sich in Rom um 1920 alle, die genug haben von dieser Zerstörungs- und Neuerungssucht. Leopardi wird als der Meister ausgerufen. Borgese verlässt die Kritik mit dem Ruf: „Tempo di edificare.“ Wie er aber ans Bauen geht, enthüllt sich ihm die ganze Leere, die ihn erfüllt. Sein grosser Nachkriegsroman ‚Rubè‘ wird zum sprechenden Zeugnis der Verzweiflung, die den Ehrgeizigen erfasst, der nicht mehr die nötige Vitalität hat, um sich auszuleben, sondern rast- und ziellos einfach weiterrennt, nur um dem Tod zu entrinnen, der doch als der einzige Ausweg gefühlt wird aus der Sinnlosigkeit des Geschehens. Das Zentralmotiv von Borgeses Kunst ist die Furcht vor dem Nichts, vor dem Tod und der daraus erwachsende fieberhafte Lebensdrang, der vergebens Formung erstrebt. Die beständige Furcht, das Geheimnis des Lebens nicht zu erfassen, gibt vielen seiner Novellen eine Intensität der Vision, die uns beeindruckt. Daher rührt auch die scharfe Reaktion gegen das Untertauchen in die Sinnenwelt D’Annunzios, gegen den Fragmentarismus der Crepuscolaren und Futuristen, der ausgesprochene Drang zum Bauen. Rubè ist denn auch solid konstruiert, aber es ist eine Eisenbetonkonstruktion, es ist ein rein sachlicher Bau, es fehlt ihm der dichterische Hauch, der aus der Fülle eines starken Lebensgefühls hervorgeht. Und das Resultat ist schliesslich ähnlich wie bei Pirandello, mit dem Unterschied, dass Borgese nicht bis zur klaren Einsicht der Inexistenz der eigenen Persönlichkeit vordringt und darum immer wieder hofft, sie doch irgendwie zu verwirklichen, was seiner Kunst trotz allem einen wärmern Unterton verleiht, besonders in gewissen Novellen, wo der gleiche Lebensdrang vom Autor auch in den andern Wesen gefühlt wird und mit dem eigenen sich vereint.

Auch bei dem viel stärker erdverbundenen Senesen Federico Tozzi etwa bleibt das Leben blosser Lebensdrang, mit dem Unterschied, dass er über den individuellen Lebensdrang hinauswächst und sich für kurze Augenblicke innerer Ruhe und Heiterkeit vereint mit dem schaffenden, lebenden Rhythmus der Natur, der Gestirne, der Jahreszeiten, des Lebens der Tiere und der Pflanzen. Und Natur, Tiere, Pflanzen, Landarbeit

erscheinen in Tozzis Bauernroman ‚Il Podere‘ mit einer ausserordentlichen Farbigkeit. Aber Remigio, der Held des ‚Podere‘, ist unfähig, dieses Leben selber organisch zu leben. Jede seiner Handlungen ist falsch, so dass Erleichterung nur eintritt in Augenblicken der Ruhe, der passiven Betrachtung des organischen Lebens um ihn herum. Daher auch Tozzis Stil, dieses Vorherrschen der beschreibenden Imperfeka und der Vorvergangenheit, diese häufigen Strichpunkte, diese fortwährende Auslassung des Verbuns, die wie eine Angst vor dem Handeln anmutet. So entsteht ein Sachstil, eine langsam malende Ausdrucksart, in welcher die Bewegung, wenn sie einbricht, immer nervös und unruhig erscheint, als tiefe Disharmonie zwischen der Grösse des Naturgeschehens und dem Menschen, der unfähig ist daran teilzunehmen, unfähig sogar, ruhig zu sterben.

Einen ähnlichen und doch wieder fast umgekehrten Fall haben wir bei Francesco Chiesa. Auch bei ihm diese Unfähigkeit, sich auszuleben, aber hier aus Scheu, sich in das Leben zu stürzen. Daher in seinen Erzählungen eine wunderbar nuancierte, aber ganz subjektiv gefärbte impressionistische Einheit des Tones, jedoch völliger Mangel an kraftvoller objektivierender Konstruktion des Geschehens ausserhalb des eigenen kleinen Kreises. Das Zentralmotiv von Chias Werk ist der Knabe, der von irgend einem Versteck aus in das Geheimnis des Lebens der Grossen hineinsieht, von diesem Geheimnis unwiderstehlich angezogen wird und doch nicht wagt, sich diesem Leben der Grossen hinzugeben, weil er fühlt, dass das nicht sein Leben ist, und er im Chaos untergehen würde. Man könnte versucht sein, in dieser Haltung etwas Schweizerisches zu sehen; es wäre allerdings ein Schweizertum, das noch im Bedauern stecken bleibt, vom Schicksal der Grossen ausgeschlossen zu sein, und nicht ausgereift ist zur Grösse eines Gotthelf, bei dem das Gefühl, in ein viel gewaltigeres Geschehen verwoben zu sein, eine solche Haltung des „Zuschauers“ gar nicht aufkommen lässt.

Wie dagegen eine primitive, naturverbundene Kunst sich entwickelt, wenn sie hineingerissen wird in das dramatische Leben eines grossen Volkes, zeigt uns in Italien das Werk der Nobelpreisträgerin Grazia Deledda. Als Frau und Sardin den Gegensatz zwischen Natur und Geist viel schwächer spürend, als ihre männlichen Zeitgenossen aus den Städten des Kontinents,

empfindet sie den Kampf gegen die Materie, gegen die Sinne als notwendig, ja als fruchtbar, als heilsame Fatalität. Eben darum gelingt es ihr aber nicht, dessen Dramatik zu gestalten. Bei ihr erstarrt vor dieser Fatalität, wie ein junger Kritiker treffend sagte, jede innere Entwicklung zu einer statischen psychologischen Situation, und die Handlung in ihren Romanen ist oft rein äusserliche Bewegung. So entsteht ein Riss in der organischen Konstruktion der Erzählung, über den auch die mit grösster Meisterschaft gestalteten Figuren nicht ganz hinwegtäuschen. Ihre Menschen verschmelzen umso stärker mit der symbolgeladenen Landschaft, diese Landschaft drängt sich um so ungestörter in den Vordergrund, als die Handlung eigentlich unwichtig erscheint, die Stimmung, die oft schwerlastende Atmosphäre alles. Die Parallele zur Malerei der Impressionisten und ihrer Nachfahren ist auffallend.

Unmittelbarere Naturverbundenheit als die zwischen Verismus und Impressionismus stecken gebliebene Deledda suchen und finden zum Teil heute die Jüngern, wie Alvaro, Bacchelli, Gatti, Gadda, Comisso u. a. m. Aber trotz ihrem betonten konstruktiven Willen der Nachkriegszeit, im Gegensatz zum gestrigen lyrisch-autobiographischen Fragmentarismus, kommen sie über dieses Lyrisch-Malerische noch selten hinaus. Ihre Menschen handeln nicht wie diejenigen Manzonis vor den riesenhaften Kulissen eines menschlichen und kosmischen Geschehens. Sie wachsen nicht empor zu den Naturkräften, die sie zerschmettern wie die Helden Vergas. Wenn Sie nicht, wie etwa der ‚Adamo‘ von Eurialo De Michelis und soviel andere, befangen bleiben im kleinen Eigenleben, oder in der symbolischen Gestalt wie im ‚Gesummorto‘ Civinini, und wirklich aufgehen im Geschehen um sie, so heben sie sich meistens nicht ab von der Umwelt, von der Landschaft, oder sie lassen sich gar mit wahrer Wollust vom Leben besiegen wie die Menschen Alfredo Panzini. So überwinden sie scheinbar den Riss, den wir bei Tozzi so schmerzvoll empfanden, der Chiesa vom Leben trennt, womit sie aber Gefahr laufen, selber zum Ding zu werden, zum Teil der Masse, der keine Eigenbewegung hat.

Wenn wir vom Werk der Nachkriegslyriker und -Erzähler zurückblicken auf die grossen Schöpfer der italienischen Literatur am Anfang des letzten Jahrhunderts, auf Manzoni und Leo-

paradi, und weiter zurück zu den Meistern der Renaissance und des Mittelalters, so zeigt gerade jenes scheinbar starke Aufgehen im Geschehen der Umwelt und der Natur bei den Modernen nicht nur in Italien, dass der im Sei- und Settecento wieder erwachte tragische Kampf um den Sinn des Geschehens allmählich sich gewandelt hat in ein Gefühl, dass nicht wir mit dem Leben, mit dem Geschehen spielen wie der Renaissance-mensch, sondern das Leben mit uns, — dass wir nicht im Zentrum des Geschehens stehen, wie der Mensch als Gottes Geschöpf im Mittelalter, sondern aus diesem Zentrum so sehr herausgerissen sind, dass wir dieses Geschehen überhaupt nicht mehr klar erfassen können. Dass so für den Dichter das Gestalten des Lebens unendlich viel problematischer wird als für den selbtherrlichen Künstler der Renaissance oder für den zum Gestalten von oben her inspirierten Dichter des Mittelalters, soll uns nicht verwundern, — ebensowenig wundern wie die gleiche Problematik im Ordnen und Gestalten auf ethischem, politischem oder rein geistigem, philosophischem Gebiet. Wirkliche Kunst ist wie wirkliches Leben, weder passives Aufgehen in die übermächtige Umwelt und Ordnung, noch leere Tat, Bewegung an sich, Unordnung. Wirkliche Kunst, wirkliches Leben ist handelnde Bejahung seiner tieferen Eigenpersönlichkeit in einer als wesensgleich gefühlten Welt, in der man nicht aufgeht, sondern an der man mitschafft. Jedes kleinste Anzeichen in diesem Sinn, das nicht nur Gestaltung ist, sondern eine bleibende Gestalt ergibt, ist heute mit Ehrfurcht zu begrüßen. Solche Anzeichen fehlen auch nicht in der italienischen Literatur unserer Tage, die sicherlich in den Jahren unmittelbar vor dem Krieg den gefährlichsten Punkt in der Auflösung der alten Formen erreicht hat und nun, wenn auch mühsam, den Weg sucht für den Wiederaufbau.