

Sonderdruck aus: Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker

ITALIENISCHE UND ITALIENISCH-SCHWEIZERISCHE DICHTUNG

Von Martha Amrein.

„Jedesmal, wenn eine neue Generation auf den Schauplatz des Lebens tritt, sieht es aus, als müßte die Weltsymphonie ein neues Tempo nehmen. Träume, Hoffnungen, Eroberungspläne, Entdeckungsekstasen, Sturm lauf, Hohn, Triumph — und eine Zeitschrift. Jeder Artikel klingt und tönt wie ein Aufruf; jeder polemische Hieb und jede Replik ist im Stil der Sieges-Bulletins geschrieben, jeder Titel ein Programm, jede Rezension ein Bastille-Sturm, jedes Buch ein Evangelium, jede Unterredung ist geheimnisvoll wie eine Zusammenkunft von Katilinariern oder ein Sansculottenklub; sogar Briefe haben die atemlose Hast apostolischer Sendschreiben . . . Diese unbedingt notwendige Zeitschrift, nach der man sich geseht hat wie der Gefangene sich sehnt, einmal nach dem Verlassen der Zelle die Muskeln zu strecken, wie ein Mund, der bisher nur hat summen dürfen, sich sehnt nach dem lauten Hinaussingen seines Liedes; diese Zeitschrift, die Aufgabe, Pflicht und Möglichkeit darstellt, wer weiß wieviel traurige Stunden endlich zu rächen, wer weiß wieviel Zorn endlich zu entladen; das Werkzeug für jeden gewünschten Handstreich, der Wagnersche Trompetenstoß zum Gegner hinüber; die Liste unserer Forderungen, die Sprengpatrone für die nötigen Zerstörungen; der losbrechende Erguß, der aufschießende Strahl kühnster Gedanken: Diese Zeitschrift wurde endlich in Angriff genommen.“

Es gibt wohl kaum ein Zeitdokument, das, wie diese Worte aus Giovanni Papinis „Un uomo finito“ die Stimmung wiedergeben könnte, die zu Beginn des Jahrhunderts in einem Florentiner Kreise von jungen Stürmern und Drängern herrschend war, der sich als die Vorhut der geistigen Erneuerung Italiens betrachtete. Doch was sich damals so titanisch als Erneuerungswille gebärdete, das waren bloß die ersten Krämpfe und Zuckungen eines Prozesses, der noch heute seinen Abschluß nicht gefunden hat: ein mühsames Sich-Losringen von den tragenden Ideen des versunkenen Jahrhunderts, verbunden mit einem tastenden Suchen nach einem neuen Fundament für das geistige und kulturelle Leben der Nation. Die Zeitschrift, von der hier die Rede ist, war der

im Jahre 1903 von Papini gegründete *Leonardo*. Seine Mitarbeiter waren so voll von Plänen und Programmen, daß sie gar nicht Zeit hatten, dieselben sich entwickeln und reifen zu lassen. Eine neue Philosophie, eine neue Kritik sollte entstehen, metaphysische Schemata, mystische Weltkonzeptionen tauchten auf. Alles sollte umgestürzt und neu gemacht werden. So ging es fünf Jahre. Der „Leonardo“ ging ein, doch auf seinem Boden erstand die *Voce*, gegründet von Giuseppe Prezzolini, einem der klarsten und ausgewogensten Geister des modernen Italien. Sie wandte sich näheren, greifbaren Zielen zu. Sie nahm sich vor, das gesamte italienische Leben ihrer Zeit zu ergründen und zu werten und darauf hinzuwirken, daß die geistigen Errungenschaften ausgelebt werden sollten. Alle dem Lebendigen offenen Elemente waren ihre Leser, als Mitarbeiter scharten sich um sie die besten Geister der Zeit.

Wir finden unter ihnen auch einige, die das laute Programmwesen nicht billigten, die wohl eine Erneuerung herbeisehnten, sich aber bewußt waren, daß diese auf einem viel stilleren, auf dem Wege der wachsenden Verinnerlichung kommen mußte. Giovanni B o i n e (1887—1917) war jung gestorben, hatte Werke zurückgelassen, die Zeugnis ablegten von einem leidenschaftlichen Suchen nach einem Ausgleich zwischen Sinnen und Geist, nach dem Verhältnis von Freiheit und Gesetz, nach dem menschlichen Gewissen. So hat auch der in der Vollkraft der Jugend an der Front gefallene Scipio S l a t a p e r (1888—1915) die Frage nach einem neuen Moralgesetz, nach einer neuen, würdigeren Menschlichkeit eindringlich gestellt. Ein unvergeßliches, menschliches Dokument hat der von allen betrauerte, 1915 auf dem Podgora gefallene Renato S e r r a (1884—1915) in seinem *Esame di coscienza di un letterato* (Gewissensforschung eines Literaten) zurückgelassen, einer Schrift, in der die geistige Situation vieler der besten Italiener zu Beginn des Weltkrieges offen zutage liegt: fühlten doch hellhörige, feinnervige Menschen noch ganz andere, ungeheure Umwälzungen herannahen, als sie bereits die Jahrhundertwende heraufgeführt hatte! Nach allen Seiten schien das Leben verammelt, besonders für Italien, das zunächst noch abseits des großen Ringens stand. „Leben Italiens, verfehltes Schicksal, verschlossene Wege, verlorener Posten auf immer . . .“ ruft Renato Serra aus. Angst und Hoffnungslosigkeit bedrückten die Geister in einem Maße, daß nur noch das große Wagnis der Selbstaufgabe sie retten konnte. Der aus einer Waldenser Familie stammende Piero J a h i e r (geb. 1884), der Autor des leider zu wenig bekannten Romans *Ragazzo* (Als Knabe, 1919), schilderte später in seinem Kriegsbuch *Con me e con gli alpini* (Ich mit meinen Alpenjägern, 1919) das Zusammenleben mit seiner Gebirgs-

truppe, durch das er ein vorher nie empfundenes Glück der Gemeinschaft kennenlernte. Jahier ist der einzige Überlebende dieser kleinen Gruppe von „Vociani“, die man mit Recht als Wegbereiter einer neuen Geistigkeit bezeichnet und die dem Namen der *Voce* Dauer verliehen haben.

Man kann von der geistigen Entwicklung des neuen Italien nicht sprechen, ohne die beiden großen Anreger zu nennen, deren Prägung man seit der Jahrhundertwende überall erkennt: Den Philosophen Benedetto Croce und den Dichter Gabriele D'Annunzio. Ihrer beider Gefolgschaft war groß, und ebenso groß war die Kraft, die eine neue Generation aufwenden mußte, um sich von ihrem Einfluß zu befreien.

Allerdings ist es ohne weitausholende philosophische, ästhetische und literarhistorische Erörterungen ganz unmöglich, eine so komplexe Gestalt, wie Benedetto Croce (geb. 1866), den hervorragendsten Denker des neuen Italien, zu umreißen, und ihre Bedeutung für die ganze geistige Entwicklung seines Landes aufzuzeigen. Und wenn seine Ideen, mögen sie heute noch interessieren oder nicht, in der ganzen Welt bekannt sind, so weiß man außerhalb Italiens doch wohl kaum um die ungeheure Wirkung, die er auf die Jugend seines Landes ausgeübt hat, um die formende und richtunggebende Kraft, die von seiner Persönlichkeit auf den Geist seiner Zeit ausging.

In seiner 1900 erschienenen *Ästhetik*, die nur einen Teil seines gewaltigen Werkes, der *Philosophie des Geistes* bildet, hat Croce eine Theorie vertreten, die auf dem ganzen Gebiete der Dichtung und Kritik umwälzend wirkte. Er hat als erster wieder das Kunstwerk als organisch entstandenes Ganzes erfaßt, in dem Form und Inhalt nicht zu trennen sind. Was für ein Reichtum an Ideen von diesem Kern der Erneuerung strahlenförmig ausging, Ideen, die vielleicht heute nur noch wenige in den Werken Croces lesen, die aber längst Gemeingut des italienischen Geisteslebens geworden sind, läßt sich gar nicht mehr abschätzen. So ist es eines der großen Verdienste Croces, die Kritik in eine ganz neue Würde und Aufgabe eingesetzt zu haben. Der Kritiker trägt letztlich die Verantwortung für das Niveau der geistigen Produktion. Croce, in seiner eigenen Arbeit, war sich dessen aufs tiefste bewußt. Wer seine seit 1903 ununterbrochen erscheinende Zeitschrift *La Critica* kennt, kennt auch seine eindeutige charaktervolle Stellungnahme zu allen Erscheinungen des geistigen Lebens weit über die Grenzen Italiens hinaus, seine treffenden Urteile, seine oft von Temperament und Witz sprühende Geißelung alles Halben und Unechten. Wir verdanken Croce eine große Zahl von kritischen Dichtermonographien „Saggi“ (Versuche, Essais),

wie er sie nennt, deren Lektüre ungemein anregend und fruchtbar ist, und von deren kürzeren wir eine Reihe in dem Bande *Poesia e non poesia*, 1923, gesammelt finden. Ihm gilt es, das Temperament des Künstlers zu untersuchen, den Pulsschlag zu erfühlen, der als „lyrischer Grundcharakter“ das Wesen des Kunstwerks ausmacht. Im Gefolge Croces bildeten sich eine ganze Schar von ernstern Kritikern heran, die zum Teil später eigene, ihrer Persönlichkeit entsprechende Wege einschlugen und als deren bedeutendste Giuseppe Antonio Borgese, Emilio Cecchi, Adriano Tilgher, Giuseppe Prezzolini und die jüngeren Luigi Russo, Francesco Flora und Luigi Tonelli zu nennen sind.

Die Generationen bis auf die jüngsten haben Croce leidenschaftlich angehängen, um sich dann, meist bevor sie wirklich in den Geist seines Werkes eingedrungen waren, wieder von ihm zu entfernen. Die Gründe hierzu, insofern sie bereits überblickbar sind, sind mannigfach, und alles, was man hier darüber aussagen kann, darf nur als ganz vereinzelte Andeutung betrachtet werden. So hat Croce, indem er in seiner Ästhetik die dichterische Vision, die im nämlichen Augenblick auch den dichterischen Ausdruck zutage fördert, in den Vordergrund des Interesses stellte, in der italienischen Literatur eine Entwicklung hervorgerufen, die er selbst am allermeisten verabscheute. Eine Schar von jungen Brauseköpfen leitete aus seiner Kunsttheorie die Berechtigung zu einer Art von Poesie ab, die das Fragment über alles stellte und in der das Wundergeschehen der Augenblicksvision in der Form des Fragmentismus, des Marinettismus und Futurismus wilde Schosse trieb. Croce fühlte sofort das Bedürfnis, sich aufs bestimmteste von ihnen zu distanzieren, so wie er überhaupt im neuen Italien wie eine stete kühle Zugluft gewirkt hat, die die leicht erhitzbaren Gemüter unerbittlich auf eine tiefere Temperatur hinabdrückte. In seiner strengen Scheidung zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung lehnte er fast die ganze neueste Literatur ab und befaßte sich kaum mit ihr. Die großen Programme, wie sie von den Zeitschriften „Leonardo“ und „Voce“ aufgestellt wurden, widerstrebten ihm. Er wußte, daß die Ideen überall sind, daß aber deren Verwirklichung die große Schwierigkeit ist. Der Eintritt Italiens in den Weltkrieg hat den Gegensatz zwischen Croce und seiner Epoche vollends zum Ausdruck gebracht. Er wollte auch in dieser Schicksalsstunde des Vaterlandes seinen Platz als Bürger und Denker ausfüllen. Er warnte vor der Rhetorik, dem Pathos, die aufgewandt wurden, um Italien für den Krieg zu begeistern. Auch heute steht er als Einsamer da, und viele scheinen vergessen zu haben, daß alles, was während eines Viertel-

jahrhunderts in Italien Ernsthaftes geleistet wurde, um ihn gravitierte, und daß im Grunde die Heutigen noch seine Schuldner sind.

Von der Wirkung und dem Einfluß Gabriele D'Annunzios (1863—1938) auf die Poesie seiner Zeitgenossen können wir uns gar keine Vorstellung machen. „Er hat uns alle dichten gelehrt“ bezeugen die Besten unter ihnen. Von ihm sagt im Jahre 1914 Renato Serra (und sein Ausspruch beweist aufs beste die zwiespältige Haltung, die man D'Annunzio gegenüber einnahm), er zähle nicht mehr, weder als Vorbild für die Dichtung, noch als geistiger Faktor, sein Einfluß sei erschöpft, er sei zu einem Typus erstarrt, zu einer Art von stilisiertem und mechanischem Helden, den man für alles verwenden könne, man könne ihn beiseite stellen zu den Dingen, die sich nicht mehr verändern. „Und doch“, sagt Serra einige Zeilen weiter, „wissen wir alle, daß unter den heute Lebenden nur er allein zählt . . . Denn sogar in seiner bezahlten, auf Bestellung gelieferten Kunst schafft er immer noch Unnachahmliches. Er kann falsch, monoton, unerträglich, er kann nie mittelmäßig sein. Wir können ihn hassen, oder vor ihm fliehen, aber wenn wir die Feder zur Hand nehmen und Zeichen auf ein Papier hinwerfen, können wir seinen Namen nicht ohne Demut und Respekt aussprechen. Welche Größe uns oder unseren Träumen auch anhaften mag, wenn es sich darum handelt, durch mit Tinte geschriebene Zeichen Wirkungen hervorzuholen, sind wir alle ungeheuerlich armselig im Vergleich zu ihm. Bei ihm ist alles möglich, bei ihm kann der Gipfel der Falschheit und Dekadenz mit unvergleichlicher Schönheit des dichterischen Ausdrucks zusammenfallen“. Wir erkennen an einem solchen Ausspruch am besten die damalige Lage, aber auch den Weg, der seither zurückgelegt worden ist. Es ist dem Italiener in den letzten 20 Jahren doch weitgehend gelungen, sich dem leeren ästhetischen Zauber von D'Annunzios Sprache zu entwinden.

Tatsächlich hat der erst vor kurzem verstorbene so gefeierte Dichter nach 1904 kein originales Werk mehr geschaffen. Das *Notturmo* (1922) und die *Faville del maglio* (Funken vom Hammer, 1926—28) enthalten zwar noch manche formal schöne Seite, die den Leser nicht unbewegt läßt; sie sind, wie das 1935 erschienene *Il libro segreto* (Das Geheimbuch) autobiographisch und vermögen wertvolle Einzelheiten zum Verständnis von D'Annunzios Dichterpersönlichkeit beizutragen. Jedoch die maßlose Eitelkeit und Ichbesessenheit des Autors bricht immer wieder in unerträglicher und störender Weise durch und bestätigt einer neuen Generation die ungeheure Leere dieser Kunst — mag diese Generation auch nicht durchwegs fähig sein, echte von falschen Werten

zu unterscheiden, so steht sie doch dem Blendwerk der schönen Form kritisch gegenüber.

Nun hat aber die Gestalt D' Annunzios durch den Hintergrund, den die politische Entwicklung Italiens, der Krieg und der Fascismus geschaffen haben, noch einen anderen Aspekt bekommen. Alle Erscheinungen des italienischen Geisteslebens in dieser Zeit der Erneuerung sind untereinander merkwürdig und oft scheinbar widerspruchsvoll verknüpft. So ist der Fascismus tief in den neuromantischen Strömungen verankert, die zu Beginn des Jahrhunderts, als eine gewaltsame Reaktion auf die positivistische Geistesrichtung der vorhergehenden Ära, gegen die Herrschaft der Vernunft Sturm liefen und das Leben an sich als die einzige herrschende Macht zu feiern begannen. Kein Wunder, daß jede denkbare Steigerung des Lebensgefühls zu den Idealen der neuen Weltanschauung gehörte, und als die höchste derselben das „vivere pericolosamente“, die Gefahr, die dem Leben allein Sinn und Inhalt gibt. Den leidenschaftlichen Drang zu einem außergewöhnlichen Leben, eine Art von pathetischem Heroismus, wir kennen ihn aus allen Äußerungen der fascistischen Presse und Beredsamkeit. D' Annunzios Kunst stellte eine glanzvolle Verkörperung dieses neuen Lebensgefühls dar. Doch erst der Weltkrieg schuf dem Dichter den Raum, in dem er die vielgepriesene Lust an Wagnis und Gefahr voll ausleben konnte. Italien lernte ihn als Redner, als Kämpfer und als Verwundeten kennen. Nach dem Waffenstillstand besetzte er gegen den Willen der damaligen italienischen Regierung Fiume und mußte durch reguläre Truppen mit Gewalt ausgehoben werden. Vom lybischen bis zum abessinischen Krieg hat er in seinen Reden und Botschaften Italiens Traum vom Imperium hinreißende Worte geliehen. Dem Italien des Duce ist Gabriele D'Annunzio ein Vorbereiter und geistiger Führer bis zum Tode gewesen.

Doch neben D'Annunzio erstand schon früh eine Gruppe von jungen Schriftstellern, die ihm die Gefolgschaft absagten.

Wir haben bereits den Mann kennengelernt, in dem die junge Generation auf Jahre hinaus ihren Wortführer sah: den Florentiner Giovanni Papini (geb. 1881). Doch es gibt kaum eine Gestalt der neuen Epoche, die durch die Italiener selbst eine so verschiedene Beurteilung erfuhr wie er. Daraus können wir entnehmen, daß wir heute wahrscheinlich nicht mehr in der Lage sind, den Einfluß, den er einst auf seine Zeit ausübte, zu ermessen.

Wir besitzen von Giovanni Papini eine Art Bekenntnisbuch *Un uomo finito* (Ein erledigter Mann) aus dem Jahre 1912, in dem er seine geistige Entwicklung darstellen wollte. Die Lektüre des Buches, das als sein

bestes betrachtet wird, hinterläßt heute einen widerspruchsvollen Eindruck. Unleugbar spricht daraus ein starker, wenn auch ohnmächtiger Drang nach Wahrheit, nach Vervollkommnung, nach Auswirkung. Es lebt darin ein Gefühl, dem man die Echtheit nicht unbedingt absprechen kann, das sich lyrisch auszudrücken weiß und durch seinen Schwung gewiß damals mitzureißen vermochte, das aber immer wieder abgelenkt und gefälscht wird durch eine Menge überwuchernder, anderer Züge. Der Autor sagt selbst in diesem Buch: „Ich schreibe nur, um mir Luft zu machen“, und so wird jede feinere Regung immer wieder übertönt durch lautes Geschrei, durch wahnwitzige Ueberheblichkeit, durch Schmähreden, durch die ostentative Sucht, die Welt über die eigene Entwicklung, die eigentlich gar keine ist, auf dem laufenden zu halten. Denn falsch wäre es sicherlich, die vielen verschiedenen Krisen, die Papini auch in den späteren Jahren, lange nach Abschluß dieses Werkes noch durchgemacht hat, als den Weg eines wirklichen Sich-Durchkämpfens anzusehen. Noch häufiger als D' Annunzio hat er seine Überzeugung gewechselt: zuerst Positivist, dann Idealist, Pragmatist, glaubte er an die Philosophie und verlachte sie darauf, bekämpfte den Futurismus, nahm ihn an, gab ihn wieder auf, sehnte den Krieg herbei, wurde seiner überdrüssig, anerkannte und verspottete alle Glaubensformen, war antichristlich und kehrte schließlich in den Schoß der Kirche zurück. Dabei ist Papini als typischer Romantiker eigentlich immer nur in sich selbst verliebt, auch da, wo er an sich selber leidet.

Papini hat im Prozeß der geistigen Umgestaltung seiner Generation wie eine ätzende Säure gewirkt, wie ein frischer Windstoß, der säubert. Er hat die Jungen viele Scheinwerte erkennen gelehrt. Sie liebten ihn auch nicht tiefer Wahrheiten wegen, deren er wenige zu geben hatte, sondern sie liebten an ihm das rastlose, ununterbrochene Drängen nach dem, was auch sie für ein Absolutes hielten. Sie liebten seine Angriffslust, sein impulsives, rückhaltloses Brandmarken alles in ihren Augen Mittelmäßigen, alles dessen, was in Ruhe und Selbstzufriedenheit lebte. Es gefiel ihnen, daß ein Mensch es wagte, sich so auszuliefern, wie er es in „Un uomo finito“ getan hatte, mit allen seinen Schwächen, seinen Zweifeln, seiner Liebe, seinem Haß. Ebenso sind seine *Stroncature* (Verreibungen, sc. von Dichtern und Kunstwerken, 1916) berühmt geworden. Doch die Generation, die den Krieg mitgemacht hatte, konnte sich nicht mehr für diese Dinge begeistern. Man erwartete allerdings noch eine Zeitlang von Papini das Buch, das der Tragödie, die die Welt durchlebt hatte, angemessen war. Doch er konnte es nicht schreiben. Er hatte nicht am Krieg teilgenommen und ihn auch nicht miterlitten.

Das schuf eine endgültige Kluft. Der Welterfolg, den Papini noch im Jahre 1920 mit seiner *Storia di Cristo* (Lebensgeschichte Christi) gehabt hat, war ein fiktiver; denn wenn man näher zusieht, sind die Leser dieses Buches fast ausschließlich in den Priesterseminarien, in Klöstern und Pfarreien zu finden. Auch Papini gehört zu denjenigen, die sich selbst überlebt haben. Er schreibt immer noch und hat immer noch zahlreiche Leser. So ist sein 1933 erschienenes Dante-Buch *Dante vivo* (Lebendiger Dante) zwar mit allen Mängeln und Widersprüchen, die seinem Autor eigen sind, behaftet, und doch kann es durch den lebendigen Pulsschlag erwärmen, kann durch den großen Zug, der durch das Ganze geht, Dantes Geist nahe bringen.

Giuseppe Prezzolini nennt Papini den repräsentativsten Schriftsteller seines Landes und seiner Zeit. Doch heute scheint es uns, als ob in ihm hauptsächlich die Schwächen seiner Nation, die Fehler seiner Zeit verkörpert wären: das unruhig flackernde Suchen ohne Tiefe, wie es das erste Dezennium des Jahrhunderts charakterisiert, ein italienischer Hang zur Rhetorik, zur Effekthascherei, zum hohlen Pathos, den die Besten unter den Zeitgenossen stets verabscheut und bekämpft haben.

Wir können uns wohl keine Vorstellung davon machen, welches Maß von Eigenart und Durchschlagskraft der italienische Künstler haben muß, um sich dem Einfluß seiner großen geformten Vergangenheit zu entringen. Oft schien der unermessliche Reichtum an Kunstschatzen nur dazu angetan, jeden originalen Impuls zu ersticken. Auch in der Dichtung stehen wir der nämlichen Erscheinung gegenüber, und aus dieser Traditionsgebundenheit heraus ist es zu verstehen, daß die Reaktionen, die Versuche zur Befreiung so stark den Charakter des Krampfhaften haben. So ist der von dem Propagandagenie F. T. Marinetti angekurbelte *Futurismus*, der sich so, man kann fast sagen, hysterisch gebärdete, hauptsächlich zu werten als Reaktion auf die traditionelle, leere akademische Kunst. Ebenso wie er die Vernichtung aller Kunstschatze der Vergangenheit forderte, sollte auch das Gebäude der Sprache von Grund aus zerstört werden. Die dichterischen Resultate dieser ja durchaus nicht auf die Kunst beschränkten, sondern weit ins kulturelle und politische Leben hinauswirkenden Bewegung, sind als Kuriosa hinlänglich bekannt geworden und längst wieder in Vergessenheit geraten. Auch in ihren heutigen Preisliedern auf den Fascismus oder in superlativischen Tendenzromanen wie *L'Italiano di Mussolini* (1931) von Mario Carli (geb. 1892) fehlt es bisher noch an Ernst, Tiefe und Reife.

Daß das Postulat der Erneuerung der Poesie von einigen Dichtern, die der florentinischen „Voce“ angehörten, begierig aufgegriffen wurde,

ist nicht erstaunlich. Aldo Palazzeschi (geb. 1885), ist wohl der einzige dieser Gruppe, der mit genug Phantasie, Witz und Geschmack begabt war, um die Forderungen des Futurismus als Künstler zu erfüllen. Und wer die seinen Gedichten zugrunde liegende Haltung, die Auflösung des Geistes, die vollkommene Leere, das Nichts, nicht von vornherein ablehnen muß, kann sich an diesem Spiel ergötzen. Oft sind es lebenswürdige Narreteien, die aber auch in Karikaturen und Grimassen ausarten können. Palazzeschi hat sich selbst „il saltimbanco dell' anima“, den Possenreißer seiner eigenen Seele, genannt. Doch bei diesen Clownsprüngen schwingt fast immer eine leise Melancholie mit, ein Schmerz, der sich aber selbst nicht recht ernst nimmt. Oft sind es traurige kleine Dinge, schattenhafte Figuren, bescheidene Szenen, die der Dichter mit zarten Farbtönungen, mit Lichtreflexen, wie sie nur das Auge des Impressionisten wahrnimmt, schildert. Palazzeschi hat Rhythmen, metrische Schemata geschaffen wie wenige andere. Leicht, ja wesenlos, hat er sich selbst am besten charakterisiert in seinem *Perelà*, einem Rauchgebilde in Menschengestalt, dem Helden eines Romans, den zu lesen sich allerdings kaum mehr lohnt. Palazzeschis frühe Gedichte erschienen zuerst gesammelt unter dem Titel *L' Incendiario* (Der Brandstifter) im Jahre 1910, doch sollte er sein bestes Werk, die Erinnerungen seiner fernen Jugendzeit, die *Stampe dell' ottocento* (Stiche aus dem vorigen Jahrhundert) erst 1932 schreiben. Das ungemein Reizvolle dieses Buches ist, daß darin eine versunkene Welt, das Florenz des ausgehenden 19. Jahrhunderts, vor uns aufsteigt, und zwar mit den Augen eines Kindes gesehen, das im zarten Alter von zwei bis sechs Jahren neugierig und schon ein wenig kritisch die Schrullen all der erwachsenen und alten Leute um sich her betrachtet. Palazzeschi glaubte vor kurzem, auch einen Roman schreiben zu müssen. Doch die *Sorelle Materassi* (Die Schwestern Materassi, 1934) erhalten wohl Seiten erfrischender Komik, wenn aber darin alte und neue Zeit gegeneinander abgewogen werden, so geschieht es in einer allzu frivolen Art und in einer sehr oberflächlichen Schicht.

Ebenso wie Papini ist dessen Freund, der Malerpoet Ardengo Soffici (geb. 1879) ein Repräsentant dieser uns schon fernliegenden Zeit der stürmischen Erneuerung. Er ist reiner Künstler. Er hat ein starkes, neuartiges Interesse für die wirklichen Dinge, er schildert sie, wie sein Auge sie schaut, wirft die Sätze hin gleich Pinselstrichen, klar und leuchtend in der Farbe. Seine eigenste Form hat er zuerst im *Giornale di bordo* (Bordbuch, 1915) gefunden und in seinen späteren Werken weiter kultiviert. Seine Niederschriften sind Impressionen und

bleiben durchaus Fragmente. Als begeisterter Anhänger Croces, dessen erbitterter Feind er später wurde, fußt er mit seiner Augenblickskunst auf der crocianischen Ästhetik. Er übte auf die ihn umgebende junge Generation einen nachhaltigen Einfluß aus und hat damit einen großen Anteil an der Entwicklung der italienischen Dichtung im Sinne des Fragmentarischen, von dem sich zu befreien sie heute noch oft vergeblich strebt.

Aus der großen Zahl der Literaten, bei denen diese Form lediglich einer Impotenz Vorschub leistete, heben sich einige Gestalten ab wie der in Geistesumnachtung gestorbene Dichtervagabund Dino C a m p a n a (geb. 1889), dessen *Canti orfici* (Orphische Gesänge, 1914) einen seltamen Reichtum enthalten, der modern und zugleich klassisch anmutet, und vor allen Giuseppe U n g a r e t t i (geb. 1888), der bedeutendste Vertreter des Fragmentismus in Italien. Ursprünglich dem futuristischen Lager angehörend, unterscheidet er sich doch wesentlich vom großen Teil der Gefolgschaft Marinettis, insofern als das Fragment bei ihm nicht äußere Form, sondern wahrer Ausdruck dessen ist, was er von sich auszusagen hat. Und wenn es Gedichte von ihm gibt, die nur aus einem Dutzend von Wörtern bestehen, eine Poesie des bloßen Ausrufs, des Aushauchens einer Augenblicksstimmung, der Pausen, des Schweigens, besonders in seiner ersten Sammlung *Il porto sepolto* (Der begrabene Hafen, 1916), so hat er nach diesen Anfängen große Wandlungen durchgemacht. Auch in *Allegria di naufraghi* (Lust des Untertauchens, 1919) ging er ganz von den Eingebungen des Augenblicks aus, unterzog dieselben aber nachträglich einer unermüdlichen Arbeit und erreichte so eine Vollendung der Form, die sich uns in einer fast klassischen Klarheit und Durchsichtigkeit der Verse darbietet. Trotzdem scheint seine Dichtung leicht hingeworfen, ist reine Stimmung und löst Stimmung aus, und entspricht ganz der inneren Dynamik eines Dichters und Träumers, der sich im ewigen Rhythmus der Natur wiegt.

Während man im futuristischen Lager mit lautem Geschrei und unter convulsivischen Zuckungen, aber doch im Grunde gänzlich vergebens sich bemühte, eine neue Poesie hervorzubringen, hätte man beinahe eine Stimme überhört, die abseits ihren leisen Gesang begonnen hatte. Im Jahre 1911 war ein Band Gedichte eines jungen Piemontesen Guido G o z z a n o (1883—1916) erschienen: *Colloqui* (Gespräche). Er nennt sie selber: „wenige Spiele von Silben und Reimen“. Diese Dichtung steigt herunter auf die Ebene des Alltags, nimmt sich der kleinen, unbedeutenden Dinge an, ja sie sucht scheinbar absichtlich das Unpoetische auf. Doch dadurch entsteht nun gerade Poesie. Um den Preis einer

letzten Ehrlichkeit, in der der Dichter es verschmähte, etwas anderes als sein wahres Empfinden auszudrücken, konnte auf der Stufe größter Armut diese reine Kunst erwachsen. Sie hatte, ohne es vielleicht ausdrücklich zu wollen, mit allen Traditionen gebrochen. Sie war anti-lyrisch, anti-rhetorisch, anti-carduccianisch, und im tiefsten Wesen anti-d'annunzianisch.

Auf einmal dichteten viele in der Art Gozzanos, und bald begann diese neue Richtung in Manier auszuarten. Man faßte ihre Vertreter unter dem Namen Crepuscolari zusammen: „die Sängler der Abenddämmerung“. Und man wollte damit sagen, daß, nachdem die Sonne der großen italienischen Dichtung, wie wir sie in den Gestalten Carduccis, Pascolis und D'Annunzios verkörpert fanden, untergegangen war, die Poesie des versunkenen Jahrhunderts müde auslöschte, aber in einer milden und langen Dämmerung. Diese Dichtung, in ihrer Müdigkeit und scheinbaren Gleichgültigkeit, hinter der sich aber ein geheimes Weh verbirgt, war der Ausdruck des Lebensgefühls der Zeit, die Kehrseite des titanischen Übermenschentums anderer Kreise. In der Haltung eines wehrlosen Kapitulierens vor dem Leben wird der Mensch zum kleinen Kinde. Wir hören in der Dichtung der Crepuscolari überall diesen Kinderton heraus, in besonderem Maße bei Sergio Corazzini und Marino Moratti, ein weher Klang, der durch den Kontrast zur kindlichen Atmosphäre besonders auffällt, eine Angst, wie sie auch schon Kinder befallen kann, und die hier Ausdruck der großen Angst der Großen wird.

Wie fast alle Erscheinungen, von denen wir in diesem Zeitabschnitt zu sprechen haben, ist auch die Dichtung der Crepuscolari nicht an sich von Bedeutung, wohl aber insofern, als auch sie an der weiteren Entwicklung der Literatur und der Dichtung mitbauen half. Die Späteren haben sich die Errungenschaften dieses Abstiegs zunutze gemacht. Sie haben die Ehrlichkeit beibehalten. Es würde nicht leicht einer von ihnen dem leeren Wortschwall, den die Nachahmer D'Annunzios für Poesie hielten, verfallen. Die Klangfarbe dieser Dämmerungskunst zieht sich noch lange durch die italienische Dichtung und Literatur, besonders finden wir sie auch in Prosawerken wieder.

Einer der feinsten und zartesten dieser Dichter ist der vor einigen Jahren verstorbene Fausto Maria Martini (1886—1931), ein im Kriege schwer Verwundeter, der einseitig gelähmt blieb, der aber gleich Carlo Delcroix wieder zum Leben zurückfand, sich verheiratete und noch für einige Jahre seinen kleinen Sohn durfte aufwachsen sehen. Die Frucht der Erlebnisse des Vaters mit seinem Kinde ist die Sammlung

kleiner Erzählungen *I volti del figlio* (Die Gesichter des Sohnes, 1928), während in *Verginità* (Jungfräulichkeit, 1933), einem der besten italienischen Kriegsbücher, die bitteren Erlebnisse des Kriegsverwundeten ihren Niederschlag gefunden haben.

Wir sehen die absteigende Kurve, die wir von D'Annunzio her über Gozzano verfolgt haben, noch eine Stufe tiefer sinken: die Enttäuschung am Leben kommt in ein neues Stadium, in das der absoluten Dürre. Im Jahre 1921 erschien aus der Feder des bekannten Kritikers Giuseppe Antonio **Borgese** (geb. 1882) unerwartet ein Roman *Rubè*, der größtes Interesse wachrief. Wie verschieden er auch beurteilt wurde, so war man sich doch darüber einig, daß er eine der bemerkenswertesten Erscheinungen der Nachkriegsjahre sei. Als Kunstwerk vermag das Buch uns kaum mehr zu interessieren, wohl aber behält es eine gewisse Bedeutung **als Dokument**, da es der getreue Ausdruck dessen ist, wozu das Leben in der allgemeinen Desorientierung der Nachkriegszeit geworden war. Das Leben Filippo Rubès verstreicht nutzlos in ohnmächtigen Aufschwüngen, in feigen Kompromissen, in verzehrender Selbstanalyse. Sein Grübeln, unfähig, brauchbare Lösungen zu finden, dient nur dazu, ihm jeden Trank zu vergiften, jeden Flug der Seele zu unterbinden. Unfähig zum Guten wie zum Bösen, pendelt er in ewigem Zweifel zwischen Selbstüberschätzung und Minderwertigkeitsgefühl hin und her, entfernt sich immer mehr von der Gemeinschaft der Menschen und rennt schließlich auf sinnlose Art in den Tod. Die Schau des Lebens, die sich uns hier darbietet, weist bereits schon die erschreckende Öde auf, die wir später in den Büchern eines Moravia, aber auch eines De Michelis wieder finden werden.

Doch bevor wir diese Richtung weiter verfolgen, müssen wir noch eine bunte, schwer miteinander in Zusammenhang zu bringende Reihe von Dichtern erwähnen, die dem Übergang angehören, deren Wurzeln noch tief im vorigen Jahrhundert zurückliegen und deren Wirksamkeit trotzdem teilweise bis in die Nachkriegszeit und in unsere Tage hineingreift.

So kommt der 1863 geborene Alfredo **Panzini** noch aus der Schule Carduccis. Er hat den Ehrgeiz des Wissens, ist begeistert für Altertum und Klassizismus. Als junger Professor und Literat fährt er auf seinem Rad durch Italien. Er schildert seine Fahrten. Nur ein Dichter kann die Landschaft so empfinden. *Seine Laterne des Diogenes* kam 1909 heraus, zu einer Zeit als D'Annunzios Gestirn bereits im Niedergang begriffen war. Man hörte den warmen und unmittelbaren Ton, der in dieser Stimme mitklang. Er wies in einer Zeit des Kultes der rauschenden, lee-

ren Worte den besten unter den Jungen den Weg zur echten Poesie. Heute können wir allerdings nicht mehr ganz den Grad von Begeisterung begreifen, den dieses Buch auslöste, denn neben Seiten reiner Dichtung, in denen die Landschaft, im Fluge durchstreift, voll Stimmung und Farben aufleuchtet, finden sich viele Stellen, die uns allzu episodenhaft, ja sogar oft banal anmuten.

Zuerst nur von wenigen anerkannt, gewann sich Panzini nach und nach das große Publikum, dessen Liebling er zwanzig Jahre lang blieb. Der Massenerfolg ist immer ein Anreiz zur Produktivität; daher gibt es wenige, denen er nicht zum Schaden gereichen muß. So auch Panzini. Er schreibt heute noch, obschon seine Zeit schon vor mehr als zehn Jahren vorbei war. Die Kritiker bevorzugen seine autobiographischen Werke, die Reisebilder: *Il viaggio di un povero letterato* (Die Reise eines armen Literaten, 1919) und, mit Recht, *La lanterna di Diogene* (Die Lanterne des Diogenes, 1909). Seit 1918 veröffentlichte Panzini eine große Zahl von Novellen und einige Romane: *Il diavolo nella mia libreria* (Der Teufel in meiner Bibliothek, 1921), *Il mondo è rotondo* (Die Welt ist rund, 1921), *Il padrone sono me* (Hier befehle ich, 1922). Doch diese sogenannten Romane weisen keine innere Entwicklung auf. Die Handlung bleibt auf ein mehr äußeres Aneinanderreihen von Geschehnissen beschränkt, die höchstens die Einheit der Atmosphäre verbindet. Eine gewisse Melancholie, eine romantische Sehnsucht nach nicht oder nicht mehr erreichbaren Dingen klingt stets leise mit, doch der Dichter sucht sie durch eine immer bereite Ironie zu übertönen, wobei er einen philosophischen Skeptizismus an selten durchbrochener Oberfläche zur Schau trägt. Darum kann auch sein Humor nie recht befreien.

Panzini, in vielen seiner Züge im Grunde noch der Epoche Carduccis angehörend, fühlte sich schon in der Welt der Vorkriegszeit nicht ganz behaglich. Da kann es uns nicht wundern, daß der Krieg mit allen seinen Folgen ihn vollends desorientieren mußte. Und doch konnte er die neue Ära, die da heraufzog, nicht rundweg ablehnen, ja sie hatte sogar einen merkwürdig lockenden Aspekt für ihn, und er ergab sich ihr halb widerwillig und schauernd, halb aus freien Stücken. Und damit tauchte er in eine Kompromißwelt ein, die in seinen späteren Werken als ein Paktieren mit dem Amerikanismus, als ein Schielen nach der modernen Sittenlosigkeit uns befremdet und abstößt. So wird sein Werk ein Kulturspiegel des vergangenen Jahrzehnts. So aber erklärt sich auch das scheinbar Widerspruchsvolle, das sich darin findet. Panzini ist ein echtes Kind seiner Zeit; seine Bedenken, seine Schauer, seine Ärgernisse, seine Freuden, sein Bejahen und sein Verneinen in bun-

tem, unabgeklärtem und unabklärbarem Gemisch waren die eines großen Teiles seiner Zeitgenossen der gebildeten Schichten. Daher erklärt sich wohl zum größten Teil der Erfolg dieses Dichters, dessen Welt nicht über das hinausgeht, was einen beliebigen guten Bürger erfüllt, der aber diese Inhalte in eine untadelige, flüssige, kristallklare, oft bezaubernde Sprache zu kleiden vermocht hat, und dessen Stil als das Vollendetste gilt, was die moderne italienische Prosa hervorgebracht hat.

Der kürzlich im Alter von siebzig Jahren verstorbene Luigi Pirandello war bis zum Jahre 1918 nur als Verfasser von Novellen und einigen Romanen bekannt. Sein Werk *Novelle per un anno* (Novellen für ein Jahr), das er in einer Sammlung von 24 Bänden herauszugeben begann, stellt einen Rekord novellistischer Produktivität dar. Es gibt in Italien maßgebende Kritiker, die seine Novellen, besonders die realistischen, für das Beste seines ganzen Werkes halten. Und doch nahm dieser Erzähler, auch Verfasser einiger Romane, bis zu seinem fünfzigsten Jahre keine hervorragende Stellung in der italienischen Literatur ein.

Sein Schicksal ist eigenartig. Er wurde 1867 in Girgenti auf Sizilien geboren, wo sein Vater Besitzer einer Schwefelmine war, deren Betrieb der Sohn später übernehmen sollte. Nachdem er mit großer Mühe durchgesetzt hatte, studieren zu dürfen, widmete er sich in Rom, später in Bonn am Rhein, dem Studium der Literatur und Philosophie und promovierte in Bonn mit einer deutsch geschriebenen Dissertation über die Mundart von Girgenti. Nach Italien zurückgekehrt, unterrichtete er in seiner Heimatstadt, siedelte dann nach Rom über, wo er als bescheidener Gymnasiallehrer und Schriftsteller lebte. Kaum würde man wohl außerhalb Italiens seinen Namen kennen, wenn er nicht auf einmal zu Beginn seines fünften Dezenniums begonnen hätte, Theaterstücke zu schreiben. Mit seiner ersten großen Komödie *Così è se vi pare* (So ist's, wenn's euch so scheint, 1918) hatte er in Rom einen triumphalen Erfolg, und fortan nahm ihn das Theater ganz für sich in Beschlag. Doch erst sein Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* (Sechs Personen auf der Suche nach einem Autor, 1921) machte ihn mit einem Schlage auch im Ausland bekannt. Dieses Drama ging in kurzer Zeit über alle Bühnen der Welt. Doch während im Bühnenwerk Pirandellos die Menschen zu theatralischen Mechanismen, zu aufgestellten, eckigen, hölzernen Puppen geworden sind, aus denen nur im Augenblick der Demaskierung eine Flut von Menschlichkeit hervorbrechen kann, hat der Dichter, besonders in seinen frühen Novellen, Menschen von Fleisch und Blut zu gestalten verstanden.

Was zeigt uns die Schau von Pirandellos Novellen- und Romanwerk? Es ist eine Darstellung des ungeheuerlichen Auflösungsprozesses der

inneren Welt des modernen Menschen. Und damit ist nicht nur die Auflösung aller Satzungen und Normen, die Relativität der Begriffe von Recht und Unrecht, von Gut und Böse, von Ehre und Treue gemeint, wie sie Gegenstand von Novellen wie *La verità* (Die Wahrheit) oder *L'abito nuovo* (Der neue Anzug) sind. Diesen Teil des Prozesses hat Pirandello schon bald hinter sich gelassen. Er ist zur Auflösung des Begriffs der Existenz als solcher vorgedrungen. Die Existenz ist uns verbürgt durch die Einheit der Persönlichkeit. Für Pirandello gibt es die Einheit der Persönlichkeit nicht mehr. Ja es ist sogar eine Qual, in die Persönlichkeit eingeschlossen zu sein (*La trappola*, Die Falle). Von dieser Seite hatte Pirandello das Problem bereits in seinem frühen Roman *Il fu Mattia Pascal* (Die Wandlungen des Mattia Pascal, 1904) angepackt, der Geschichte eines Mannes, der durch einen Zufall totgeglaubt wird, und so die Möglichkeit hat, aus seinem bisherigen Leben hervorzutreten, um ein neues zu leben; eine Möglichkeit, die verspricht, der Einkerkelung in eine bestimmte Form zu entrinnen.

Hier taucht zum erstenmal das Problem auf, das Pirandello in unzähligen Variationen, mit einem Aufwand von unerschöpflich scheinender Erfindungskraft, unter immer neuen Aspekten dargestellt und diskutiert hat, besonders auf dem Theater: das Problem des Menschen, der für die anderen ein bestimmter ist, der aber in sich die Möglichkeit spürt, in hundert anderen Gestalten da zu sein, der sich auflehnt gegen die Festlegung auf eine Formel, auf eine Definition; dessen Lebenskraft die sozialen Strukturen durchbrechen, sich ausbreiten und sich ausgießen will in unzählige Formen, neue Einheiten der Persönlichkeit schaffend, die er sofort wieder aufgibt. Von der entgegengesetzten Seite her in Angriff genommen, wie in dem Roman *Uno, nessuno e centomila* (Einer, keiner, hunderttausend, 1926) bleibt das Problem im Grunde dasselbe.

In dieser Welt, deren Religion die Verherrlichung des Chaos ist, kann niemand anders als der blinde Zufall das Regiment führen: Der Zufall in der Gestalt des Pinienzapfens, der dem Professor Amidei ausgerechnet in dem Augenblick auf den Kopf fällt, als er einmal in seinem freudearmen Leben etwas aufatmen kann, oder in der Gestalt der Katze, die irgendeinen Distelfinken frißt, aber nun gerade den Distelfinken, der der Trost zweier alter Leutchen und ihr einziges Andenken an das verstorbene, über alles geliebte Enkelkind war.

Die Vision des Lebens in seiner vollkommenen Sinnlosigkeit erscheint unter vielen Bildern, die man nicht mehr vergessen kann, so in der Novelle *Il coppo* (Der Kübel): Ein Unglücklicher, der im Leben Schiffbruch gelitten hat, kommt an einen Fluß, wo er ein von der Strömung

getriebenes Gerät sieht, das aus zwei Kübeln besteht. Sie tauchen abwechselungsweise unter und kommen wieder empor, aber immer schöpfen sie leeres Wasser. So ist das Leben. In dieser Welt treibt der Mensch Pirandellos dahin, in ewig sinnlosem Kreisen. Am Grunde dieser Welt aber sitzt die Angst. Und um sie zu übertönen, spielt der Mensch den Clown, den Seiltänzer, stülpt die Schellenkappe auf den Kopf, oder er nimmt eine Maske vors Gesicht. Jeder trägt eine Maske; entweder hat er sie selbst aus einem Bedürfnis nach Schutz angelegt, oder sie ist ihm von den anderen aufgedrängt worden. Darum finden wir auch bei Pirandello die grausam unwiderstehliche Sucht, diese Masken herunterzureißen. *Maschere nude*, eigentlich „Die Demaskierten“: Unter diesem Gesamttitel hat Pirandello sein Theater zusammengefaßt. Auch die Kleider verhüllen die wahre Gestalt des Menschen. Das Stück *Vestire gli ignudi* (Die Nackten kleiden) zeigt, wie der Mensch noch im Tode das Bedürfnis hat, sich ein Mäntelchen umzuhängen, das ihn besser erscheinen läßt, als er wirklich ist. Da ist Pirandello Meister, wo es an die Demaskierung geht: wenn der Mensch, wenn das Leben ohne die schönfärbende Hülle der Illusionen sich plötzlich nackt vor einem auftut als *La vita nuda* (Das nackte Leben), wie eine der Novellensammlungen heißt. Wie kaum einer versteht dieser Dichter den Augenblick zu schildern, da es dem Menschen plötzlich wie Schuppen von den Augen fällt, da er inne wird, wie man ihn vielleicht lebenslang ungeheuerlich belogen und betrogen hat, wie zum Beispiel in der Novelle *Tutto per bene* (Alles in Ordnung).

Pirandello besitzt alle Eigenschaften des guten Erzählers. Er ist ein ausgezeichneter Beobachter, ein Menschenkenner, er versetzt sich in seine Gestalten und in deren Situationen hinein. Er kann lebensnah, spontan, ja packend realistisch schildern. Und doch ist in seinen Geschichten eine, man möchte sagen, merkwürdig dünne Luft. Man denke im Vergleich dazu an die Novellen Giovanni Vergas, des großen Sizilianers der vorhergehenden Epoche, wie da die Atmosphäre gedrungen ist, erfüllt von verborgenen Kräften, wie die Handlung mit langsam anwachsender Spannung der Katastrophe zutreibt. Und doch fährt man bei Verga noch zusammen, wenn sie einschlägt. Bei Pirandello aber ist der Erzählerton kühl, leidenschaftslos, unbeteiligt. Man hört ihm zu wie dem ununterbrochenen Laufen eines Wasserhahnes. Fast alle Gewalttaten sind bei Pirandello konstruiert. Sie überraschen und befremden, doch sie erschüttern nicht. Wenn er sich ausnahmsweise einmal ins Reich des Absoluten begibt, da wo die Menschen noch Richtlinien über sich anerkennen, wird der Boden unter seinen Füßen unsicher. So in *Scialle nero* (Der schwarze Schal): eine gebildete Frau, eine Lehrerin,

wird von einem primitiven Burschen vergewaltigt. Ihr Bruder aber besteht auf einer unmöglichen Heirat, damit ihre Ehre gerettet werde. Daraus ergeben sich selbstverständlich Situationen und Konflikte von echt pirandellianischer Manier. Gestalten dieser Art müssen bei ihm zu Monstren aufschwellen, zu Karikaturen einer Monumentalität, zu der Pirandello gar keine Beziehung hat. Doch gibt es eine gewisse Zahl von Novellen, die voll innerer Spannung sind, und in denen sich die Handlung zusammenballt, z. B. *La Mosca* (Die Stechfliege), eine Erzählung, die an den Grund des Grausamen und Grauenhaften rührt.

Durch das Rampenlicht des Theaters wurde Pirandellos Welt plötzlich grell beleuchtet: eine Welt der Masken, der Gespenster, des durch Mark und Bein gehenden Gelächters. Es wird davon nur der kleinste Teil, und auch der nur auf den Bühnen Italiens sich halten können. Aber in dem einen Stück *Sei personaggi in cerca d'autore* war etwas, was uns aufhorchen machte, etwas was die Menschheit anging.

Nicht die Tatsachen dieses Dramas sind von eigentlicher Wichtigkeit. Worauf es hier ankommt, ist die Atmosphäre, die sich über die Bühne verbreitet von dem Augenblick an, da die sechs Personen, von einem Lichtschein des Geheimnisses umwittert, sie betreten haben und sich anschicken, vor der Neugier des leichten Schauspielervolkes das blutig ernste Drama ihres Lebens zu enthüllen. Die Umstehenden werden nicht klug daraus, handelt es sich hier um Menschen von Fleisch und Blut oder um Ausgeburten der Phantasie. Immer mehr kommt über sie die Beunruhigung, das Grauen, als habe sich hier ein seltsames Zwischenreich aufgetan. Wie dann der Vater und die Tochter mit grausamer Wahrheitstreue eine widerliche Szene im Hinterstübchen des Modeteliens spielen, und wie da alles so atemraubend wirklich ist, daß sogar eine weitere Erscheinung, die der alten Kupplerin Madame Pace, heraufbeschworen werden kann, als ob sie nur auf den Anruf gewartet hätte, wie die Mutter mit einem durchdringenden Schrei hereinstürzt und dem Manne ihre Tochter entreißt, und wie später das kleine Schwesterchen im Teich des Gartens ertrinkt, und der Knabe, von eigener Hand erschossen, plötzlich tot hinfällt, das alles läßt auf der Bühne eine allgemeine Verwirrung entstehen. Man möchte, daß alles nur Spiel wäre. Doch der Vater schreit laut und verzweifelt: „Nein, kein Spiel, es ist Wirklichkeit, es ist Wahrheit, meine Herren!“ Wir werden beständig qualvoll hin und hergeworfen zwischen den Welten der Wirklichkeit und des Wahns.

Wo der Gehalt Zersetzung ist, muß auch die Form zerfallen. Es bleibt nur Unform. Diese besteht nicht etwa nur darin, daß es, wie

Pirandello selbst betont, in diesem Theaterstück keine Szenen und Akte mehr gibt, daß, wenn einmal zwischen hinein der Vorhang fällt, dies nur durch die Dummheit des Theatermaschinisten geschehen ist. Das Phänomen sitzt tiefer: Es besteht in der chaotischen Brechung und Ineinanderschiebung der verschiedenen Welten, Theater und Wirklichkeit, Wirklichkeit und Wahn, Tragik und Komik, Konstruktion und Leben. Auch, daß das Geschehen nicht einheitlich abläuft, daß es in Fetzen nach und nach hervorges Schleudert wird, ist, wenn man es so sagen kann, die einzig adäquate Form für diese chaotische Welt.

Es ist in diesem Werk eine so tiefe Verlorenheit, eine solche Angst, überhaupt nicht mehr zum Leben zurückzufinden, ein so heilloses Abirren vom Lebenszentrum, daß jäh, wie ein Wunder, aus dem Abgrund von Trostlosigkeit die Frage nach dem Sinn des Lebens aufbricht. Vorwiegend ist es der Vater, der über sein Leben nachdenkt, der seinem Dasein einen Sinn geben will, der leidenschaftlich begehrt, die Qual seines ruhelosen Geistes darzustellen. Aber alle die sechs Personen, sie suchen einen Autor, sie suchen diejenige Instanz, die sie zum Leben erwecken soll, zum wirklichen Leben, die sie aus ihrer Zwischenexistenz, aus ihrem Schatten- und Gespensterdasein zu wirklichen Personen, das heißt Persönlichkeiten, erschaffen soll, und als solche wollen sie ihr Drama spielen; die Bühne aber, das ist die Bühne des Lebens. Und sie haben ganz recht, wenn sie einen Autor suchen, denn er allein kann das an ihnen tun, dafür ist er der Autor, das heißt der Urheber, also der Schöpfer. So sind die sechs Personen im Grunde, in all ihrer Verwirrung, auf der Suche nach Gott.

Wenn wir Pirandellos ungeheuer umfangreiches Werk betrachten, so müssen wir gestehen, daß, von Ausnahmen abgesehen, die Substanz an Kunst vorwiegend im Erzählerischen liegt. Und doch ist das Theater auf eine sichtbarere Weise aufschlußreich. Pirandello ist ein Künstler, der tief und unablässig beunruhigt ist durch die Erscheinung der Zersetzung der Persönlichkeit und durch alles, was damit im weitesten Umkreis zusammenhängt. Es ist ein Problem, das ins Metaphysische hineinragt. Doch Pirandello war diesem Problem nicht gewachsen. Es fehlte ihm zu dessen Bewältigung als Philosoph an Denkkraft, als Künstler an Gestaltungsvermögen. Nur selten hat er durchzustoßen vermocht auf die Ebene einer allgemein gültigen Wahrheit. Und so bleibt eine Diskrepanz zwischen der Kleinheit der Resultate und dem metaphysischen Ausmaß der Prätentionen.

Das sogenannte „groteske Theater“, das zwischen 1916 und 1920 die italienischen Bühnen in Bewegung versetzte, ist der Ausdruck jener

Geisteslage, die uns aus dem Werk Pirandellos schon seit dessen Anfängen bekannt ist. Die Bezeichnung „Groteske“ wurde zum erstenmal von Luigi Chiarelli gebraucht, als er im Jahre 1916 seine Komödie *La maschera e il volto* (Die Maske und das Gesicht) auf die Bühne brachte. Ihr liegt, wie so vielen anderen Stücken jener Jahre, ein echt pirandellianisches Motiv zugrunde: das vom Menschen, welcher der Gesellschaft zuliebe eine Maske trägt, aber in gewissen Fällen doch nicht den Mut hat, zu erfüllen, was sie ihm auferlegt, und dadurch in eine Reihe grotesker Verwicklungen hineingerät. Wenn allerdings ein Dichter von der Zartheit Fausto Maria Martinis dieser Kunstgattung seine Seele einhaucht, kann ein seltsam ergreifendes kleines Spiel wie *Ridi pagliaccio!* (Lache, Bajazzo! 1919) entstehen. Fausto Maria Martini konnte auch mit seinen übrigen bescheidenen bürgerlichen Schauspielen Boden fassen, sogar zu einer Zeit, als noch die pompösen Stücke D'Annunzios und Sem Benellis die Bühnen beherrschten. Um der Plattheit des damaligen Theaters entgegenzuarbeiten, hatte bereits im Jahre 1919 Ercole Luigi Morselli (1882—1921) den klassischen Mythos neu zu beleben gesucht. Eine glücklichere Schöpfung als die damals entstandene Tragödie *Orione* ist der zweite Versuch *Glauco* (1919). Glauco, ein armer Fischer, fährt übers Meer, wird Fürst und Halbgott, doch als er von seiner Fahrt zurückkehrt, findet er die Braut in der Heimat tot. Er muß seinen hohen Gewinn mit dem Verlust des Liebsten bezahlen, das er besitzt: Symbol des Lebens, das dem Menschen für all sein Mühen und Sehnen nur Enttäuschung und Reue bereitet. Es ist mit Recht betont worden, daß das italienische Theater sich bis zum Siege des Fascismus verneinend zum Leben stellte. Bei Morselli jedoch hat diese Haltung noch einen persönlichen Grund. Er war schon seit lange ein vom Tode Gezeichneter und starb, kurz nachdem er noch in letzter Stunde den Ruhm für sein Trauerspiel hatte ernten dürfen. — Die Kunst des Sizilianers Rosso di San Secondo (geb. 1887), der das italienische Theater in zwölf oder dreizehn Jahren um fünfundzwanzig Stücke bereichert hat, ist nicht leicht zu charakterisieren. Die einen bewundern seine reiche und fruchtbare Phantasie, die anderen halten sie für ein wild wuchernes Gewächs, das jede Läuterung und Formung verhindert. In seinem Werk wechseln eine mystische Trunkenkeit und eine kalte Verneinung alles Menschlichen miteinander ab. Rosso di San Secondo ging vom grotesken Theater aus, schlug aber später andere Wege ein. 1918 trat er mit der Komödie *Marionette, che passione!* (Marionetten, welche Passion!) hervor, durch die er bald europäischen Ruhm erlangte: Drei Menschen, die an einem öden Sonntagnachmittag zufällig in einem Te-

legraphenbüro zusammentreffen, durchbrechen in einem plötzlichen Drang nach Mitteilung die Fesseln der Konvention und schreien sich die Verzweiflung ihrer Liebesleidenschaft entgegen. Doch diese Gestalten sind nicht Menschen von Fleisch und Blut. Sie sind nur Marionetten, typisierte Verdichtungen trüber und verworrener Lebenssubstanz. Nach der momentanen Entladung treten sie wieder in ihre ausweglose Vereinzelung zurück. Außer dieser Komödie wird sich vielleicht auch *La bella addormentata* des Autors auf den Bühnen halten können, ein Gemisch von Fabelwelt und Wirklichkeit, dem man eine gewisse Eindrucks-kraft nicht absprechen kann.

Wenn vor dem Kriege alles dazu drängte, sich von der Tradition abzuwenden, die klassischen Vorbilder abzuschütteln und eine neue, von der Vergangenheit unabhängige Form zu finden, wenn man bedenkt, was die verschiedenartigsten Tendenzen — der Futurismus, der Fragmentarismus, die vereinfachte Welt der *Crepuscolari*, die mißverstandenen Theorien Croces, das Beispiel Pirandellos — in der Literatur für Verheerungen anrichtete, wie die Oberflächlichkeit, die Originalitätssucht um sich griff, so begreift man auch, daß bei ernsteren Künstlern ein starkes Bedürfnis zur strengen Form zurückzukehren, sich fühlbar machte. Auch hatten die Erfahrungen des Krieges und Nachkrieges mit all ihren Auflösungserscheinungen den Wunsch nach Bindung, nach einem Wiederanknüpfen an die Tradition geweckt. So scharte sich zwischen 1919 und 1923 eine Gruppe von Dichtern: Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Bruno Barilli, Lorenzo Montano, Antonio Baldini um das Banner der *Ronda*, einer Zeitschrift, die sich zum Ziel setzte, das Schrifttum Italiens, namentlich unter Berufung auf das Vorbild Leopardis, zur klassischen Überlieferung und zur Pflege eines untadeligen dichterischen Stils zurückzuführen. Diese neoklassizistische Bewegung ist nicht deshalb erwähnenswert, weil sie etwa authentische Werke erzeugt hätte, im Gegenteil, es erwuchs aus diesem Boden wenig Lebensvolles, jedoch hat sie unleugbar eine starke erzieherische Wirkung ausgeübt. In einer Zeit, da ein Schaffen in Freiheit postuliert wurde, da die lyrische Sensation überwucherte, da in orgiastischer Augenblicksschöpfung das Fragment jäh aufschob, da auf allen Seiten die ungebahnten Wege lockten, weckte die Bewegung der *Ronda* wieder den Sinn für die großen Linien der Vergangenheit, für die Disziplin, für die geschlossenen Kunstformen, für das langsame Reifen des Meisterwerkes. Bacchelli ist der einzige Romandichter des Kreises. Emilio Cecchi hat wenige Bücher geschrieben, doch seine *Pesci rossi* (Goldfische, 1920), sind etwas vom Besten, was man auf dem Gebiet der

lyrischen Essays leisten konnte. In Vincenzo Cardarellis Können ist wenig Blutwärme. Viel wirklichkeitsnäher ist der 1889 geborene Antonio Baldini, Herausgeber der vornehmsten italienischen Zeitschrift, der *Nuova Antologia*. Er vereinigt in sich so viele glückliche Eigenschaften, daß er als einer der liebenswürdigsten Vertreter italienischen Wesens gelten kann: gesunden, von den Extravaganzen des modernen Lebens nicht anzukränkenden Sinn, scharfen kritischen Verstand, einen feinkultivierten Geist und einen gutmütigen, herzerquickenden Humor. Über seine Art des Humors, in dem eine Spur vom Geiste Ariosts wieder auflebt, trocken, überraschend, unmittelbar, kindlich, respektlos, ohne zersetzend zu sein, wäre im besonderen einiges zu sagen.

Er schreibt ein Buch *Amici allo spiedo* (Freunde am Bratspieß, 1932): da stecken in langer Reihe die Männer der Kunst und Dichtung, aufgespießt und scheinbar grausam dem kritischen Blick des Beschauers preisgegeben, doch im Grunde mit dem liebenden Auge des Freundes in ihrem Wesen erfaßt. Er schreibt ein Buch über die Frauen *La dolce calamità* (Süßes Unglück, 1929), schreibt ein Buch über Paris: *La vecchia del Bal Bullier* (Die Alte im Tanzlokal Bullier, 1934). Dieses Paris, mit den Augen eines Römers gesehen, gehört zum Besten, das über die französische Hauptstadt geschrieben worden ist. Nicht das glänzende, ehrwürdige Paris des Louvre und der Tuilerien oder der Kathedrale von Notre Dame, nein, das verlassene oft trostlose Paris der kleinen, verborgenen Plätze zieht Baldini an. Er erzählt von einem Kunsthändler, der auf dem „Flohmarkt“, wo alter Plunder bunt durcheinander zum Verkauf ausgestellt ist, eines Sonntags zwischen zwei wackligen Kerzenstöcken eine Leinwand von Utrillo erblickt: „Wie wenn's nichts wäre, und mit der Schuhspitze darauf hinweisend, fragt er den Besitzer, wieviel er dafür verlange, und jener, wie wenn's noch weniger als nichts wäre, die Pfeife aus dem Mund nehmend: 40 000 Franken, sagt er.“ Auf dem Friedhof Père Lachaise sitzt eine schwarzgekleidete Frau, die er nicht mehr vergessen kann. Sie strickt, vor ihr neben dem Grabe steht ein Kinderwägelchen mit einem Säugling darin. Die Frau ist darauf bedacht, zu stricken, das Kindlein darauf, zu schlafen, die Blumen darauf, zu leuchten, die Sonne darauf, zu wärmen. Weither tönt das Tosen der Weltstadt.

Baldinis Meisterwerklein ist der 1924 erschienene *Michelaccio*, die Geschichte vom italienischen Taugenichts, dem Vagabunden und harmlosen Abenteurer, wie er müßig herumlungert, wie er verliebt ist, wie ihm Reichtum und Ehre zufallen, wie er Soldat wird, wie er gefangen sitzt, und wie ihm alles gleichviel gilt. Eines Tages schläft Michelaccio

tief und erquickend im Graben einer Landstraße. Als er erwacht, sieht er im Schilfrohr ein leuchtendes Rad von Stahl, nicht viel größer als ein Käse. Er will danach greifen, da legt sich ihm eine Hand auf den Arm, und die Hand gehört einer nackten Frau, die nur ein kurzes Mäntelchen über die Schultern geworfen hat und eine Binde um die Augen trägt. Er merkt gleich, daß sie die Göttin Fortuna ist. Ob er einen Wunsch habe? O nein, heute nicht, er möchte schlafen. Ob er wisse, wie oft sie einem Menschen im Leben begegne? Ja, ziemlich wenige Male. Ob er Geld brauche? Um als Michelaccio zu leben, brauche man keins. Sie will ihm wenigstens ein Mittel gegen das Leiden geben. Auch das sei Verschwendung. Er sei nämlich selbst dazu gekommen. Wozu? Michelaccio antwortet: „Zu wissen, schließlich, mehr als weh tun kann der Schmerz nicht, und die Frau, mehr als betrügen kann sie nicht, und der Freund, mehr als verraten kann er nicht, und wer lebt, mehr als sterben kann er nicht, Frau Fortuna.“ Der italienische Taugenichts ist nicht so romantisch wie der deutsche, dafür ist er weit lebensnäher. Er besitzt das, was uns am unverbildeten Italiener, am Mann aus dem Volke immer wieder entzückt und ergreift, die naive Freude am Leben, die Fähigkeit, das Glück zu genießen, das in den einfachsten Dingen liegt. Wenn auch Baldini dem Literatentum nicht immer ausweichen kann, in seinen glücklichsten Seiten ist er ein Dichter, den man aus Hunderten sofort erkennt. Gleich seinem Michelaccio verkörpert er das, was nie untergehen wird, trotz des Krieges, trotz des Zusammenbruchs einer Welt: den ewigen Italiener.

Federigo T o z z i ist mit keiner der vielen literarischen Gruppen und Strömungen in Zusammenhang zu bringen. In einer grenzenlosen Einsamkeit, ganz auf sich selbst gestellt, ging er seinen Weg. Wäre er nicht so früh gestorben, wäre es ihm vergönnt gewesen, durch weitere, geschlossene Werke seine Eigenart zur Geltung zu bringen, so würde sich seine große Bedeutung mehr als es der Fall ist, abzeichnen.

Sein Vater war als Bauer aus der Maremma nach Siena gekommen, hatte dort eine Speisewirtschaft aufgemacht, hatte geheiratet und sich außerhalb der Stadt ein kleines Gut gekauft. Er war ein zäher, heftiger Mann, seine Frau zart und schwächlich. Viele Kinder starben ihr früh. Federigo, 1883 geboren, blieb am Leben. Man schickte ihn zu den Priestern in die Schule, doch er wurde als zu liederlich nach Hause geschickt. Dann wollte man ihn zeichnen und malen lassen, jedoch mit demselben Erfolg. Seine Kindheit und Jugend hat Tozzi selbst geschildert in dem Roman *Con gli occhi chiusi* (Mit geschlossenen Augen, 1919). Er läßt uns miterleben, wie er, in sich gekehrt, schlafwandlerisch

vom Knaben zum Jüngling wurde in der Krise jener Jahre, da er sich bemüht, aus dem Zustand der Dunkelheit zum Licht vorzudringen. Mit geschlossenen Augen scheint er durchs Leben zu gehen, allem, auch den Menschen, auch den Anforderungen gegenüber, die man an ihn stellt. Jede geregelte Arbeit widerstrebt ihm. Der Vater, auf Besitz und Geld bedacht, wünscht, daß der Sohn sein Geschäft übernehme. Er haßt dessen Vorliebe für Bücher, die er nicht versteht. In den Jahren seines untätigen Dahinlebens mag das Buch *Bestie* (Tiere) entstanden sein, Aufzeichnungen, in denen er Tag für Tag seinen Zorn und seine Traurigkeit über die ihn umgebende Welt ausschüttet. Erst nachdem er die Zwanzig überschritten hatte, studierte Tozzi auf eigene Faust, machte ein technisches Diplom und bewarb sich um eine Stellung bei den Staatseisenbahnen. Die Erlebnisse der Zeit, die er als Beamter auf der Station Pontedera zugebracht hat, haben in den *Ricordi di un impiegato* (Erinnerungen eines Angestellten, 1920) ihren Niederschlag gefunden.

Der Vater starb, Tozzi kehrte nach Siena zurück, verkaufte das Restaurant, erbte das Landgütchen. Aber es waren so viele Wechsel da, Hypotheken lasteten auf dem Grundstück, und, was noch schlimmer war: seine vollkommene Unkenntnis des Landbaus, seine Unfähigkeit in geschäftlichen Dingen, im Verkehr mit den Pächtern und dem Gesinde, zwangen ihn schließlich dazu, den Besitz zu veräußern. Diese traurigen Erfahrungen spiegeln sich zum Teil in seinem Roman *Il podere* (Das Bauerngut, 1921) wider. Mit seiner Braut, die er nach langen Jahren des Wartens endlich heiraten konnte, siedelte er nach Rom über, wo er ein kümmerliches Auskommen als Zeitungsschreiber fand. Erst im Jahr 1917 wurde sein erstes größeres Werk „Bestie“ veröffentlicht und die Kritik begann sich mit ihm zu befassen. Jedoch er wurde dadurch noch nicht der drückenden Armut enthoben. Bereits 1920 starb Tozzi mit 38 Jahren, wenige Tage nachdem das erste Werk seiner künstlerischen Reife, *Tre croci* (Drei Kreuze) erschienen war. Er wußte, daß mit diesem Roman eine neue Periode seines Schaffens anbrechen würde, während die zwei Bücher, mit denen er bis dahin vor die Öffentlichkeit getreten war, nur Wegstationen bedeuten konnten.

Mit dem Roman „Tre croci“ hatte sich Tozzi dem Autobiographischen entwunden. Sein Inhalt sind die Schicksale der drei Brüder Gambi, die in Siena einen kleinen Buch- und Antiquitätenhandel führen, ehemals geachtete Leute, die aber immer mehr in Schulden geraten sind, so daß sie bei Beginn unserer Erzählung schon hoffnungslos dem Ruin entgegen-treiben. Durch wiederholtes Fälschen von Wechseln konnten sie die Katastrophe immer noch einmal hinausschieben, doch von Augenblick

zu Augenblick sind sie angstvoll darauf gefaßt, daß der Handel aufgedeckt werde. Die Atmosphäre im Verkehr der drei Brüder, die die Maske der geordneten Existenz nach außen hin nur noch mühsam aufrechterhalten können, ist bis zum äußersten geladen, es herrscht ein fiebriger Unterton, ein immer zum Losplatzen bereiter Streit, eine gezwungene Überlustigkeit, bei der eine unterschwellige Angst beständig mitschwingt. In der Gestalt Giulios, des Ältesten, erreicht das Geschehen, das alle drei angeht, seine höchste Intensität. In ihm dringt die Situation am weitesten ins Bewußtsein vor, er spürt auch am schärfsten den Stachel der moralischen Forderung. Er ist der einzige Tätige unter den Dreien, er ist auf den Ausweg mit den Wecheln verfallen, er hat die Unterschriften gefälscht, und er übernimmt auch allein die ganze Verantwortung. Als er sieht, daß es kein Ausweichen mehr gibt, fälscht er den letzten Wechsel, präsentiert ihn auf der Bank, schließt sich zu Hause im Buchladen ein, bringt eine Schlinge an der Decke an, in der er sich, einem unwiderstehlichen Zwang nach langem Widerstreben nachgebend, erhängt. Die Schilderung der letzten Tage ist lückenlos; jedes Wort, jede Gebärde ist Ausdruck inneren Geschehens und dessen Fortschreitens dem Ende zu.

Meisterwerke sind die in dem Bande *Giovani* (Jugend, 1920) gesammelten Novellen Tozzis. Man hat diesen Dichter mit Dostojevskij verglichen. Und tatsächlich ist in seiner Kunst eine Größe, eine Potenz, die uns erlaubt, sie in die Nähe des großen Russen zu rücken. Vor allem finden wir bei ihm die geheimnisvoll unwirkliche Überwirklichkeit des Lebens, die Rätselhaftigkeit der menschlichen Seele, das Umschlagen von Liebe in Haß, das Glücksgefühl mitten im Streit. Die Helden seiner Novellen sind lauter armseligste, vom Leben geschundene Gestalten, wie die des aus Versehen im Backofen Verbrannten (*Il morto in forno*). Tozzi gestaltet gern solche verworfenen Geschöpfe, Abschaum der Menschheit oft, die doch leben und heiter sind. Immer sind es Unterliegende, nicht immer Schwache, jedoch die Schwachen in den Augen der Welt: Menschen, die nicht handeln können, die sich treiben lassen, die nicht gegen die Wucht des Geschehens oder des Wollens der andern ankönnen. So in *La casa venduta* (Der Hausverkauf), wo wir ein beinahe krankhaftes Ausgeliefertsein an die Brutalität des Stärkeren schmerzhaft miterleben; ein Sichdarbieten in fast christusähnlicher Demut, doch ohne höheren Sinn, ohne Durchblick, daher gänzlich hoffnungslos. Es ist fast etwas Krankhaftes darin, eine Wollust des Leidens; versteckte Leidenschaften, wie sie in den *Pigionali* (Mieterinnen) zum Vorschein kommen, den beiden alten Jungfern, die auf demselben Stockwerk neben-

einander wohnen und von denen dann die eine stirbt; die brennende Neugier der Überlebenden, vom anezogenen Anstand mühsam gezügelt, ihr Hangen am Leben, ja das Glück, noch zu leben, während die andere schon tot ist, — das alles ist die Bestie im Menschen, die auf einmal ausbricht. Oder da ist die Kreatur in ihrer Angst: ein Knabe, der vor dem Vater sinnlos davonrennt, als dieser ihn strafen will. Oder aber der Dichter schildert die Schwäche und den Wankelmut der Seele, den Menschen, der wie der Trinker in *Vita* (Leben) wohl gute Vorsätze faßt, die aber schon im nächsten Augenblick wie weggewischt sind. Überhaupt die Qual der Unfähigkeit, etwas Festes zu gewinnen, die äußere und die innere Welt zu formen, steht da vor uns auf. Der sprechendste Ausdruck für dieses Leiden an der Formlosigkeit ist *Il crocifisso* (Der Gekreuzigte), die Schilderung eines welthaften Chaos, einer Welt „die Gott nicht fertig geschaffen hat“, und auf deren Hintergrund der Mensch in seiner niedrigsten Gestalt auftaucht, in der des Mädchens, das jeder brauchen kann, einer Gestalt der letzten Verworfenheit, die aber doch rein ist. Oft scheint der Dichter mit wahrer Leidenschaft das Häßliche, den Bodensatz aufzusuchen, aber mit einer Leidenschaft, die jeder Sinnlichkeit bar bleibt. Und immer ergreift es uns, weil die Kreatur nicht mit dem Intellekt, sondern mit dem Herzen erfaßt ist, wahrhaft, als Ganzes, in ihrem ganzen Ernst, in ihrer ganzen Tragik, bei aller Banalität, einmalig und doch universell gültig.

Im Jahre 1923 erschien der Roman eines Triestiners jüdischer Abstammung, *Italo Svevo* (eigentlich E. Schmitz, 1861—1928), *La coscienza di Zeno* (Zeno Cosini), durch welchen dessen Autor alsbald zur europäischen Berühmtheit werden sollte. *La coscienza di Zeno* war allerdings nicht Svevos Erstlingswerk. Bereits gegen Ende des vorigen Jahrhunderts hatte er zwei Romane veröffentlicht, die aber fast völlig unbeachtet geblieben waren. Als Svevo nach drei Jahrzehnten sein Schweigen brach, lag ein betriebsames Leben hinter ihm, das vorwiegend einem eigenen umfangreichen industriellen Unternehmen gegolten hatte. Sich in seinem Erfolg zu sonnen, war allerdings dem schon Alternenden nur noch kurze Zeit vergönnt; 1928 ereilte ihn infolge eines Automobilunfalls der Tod.

Zeno, der Held von *La coscienza di Zeno*, erzählt sein Leben, das Leben eines wohlhabenden Bürgers von Triest, in dem durchaus nichts Außerordentliches geschieht. Es stirbt ihm der Vater, er heiratet, zwar nicht die Frau, in die er närrisch verliebt ist, sondern jene andere, von der er hartnäckig nichts wissen wollte, und die ihm doch die beste Gattin wird. Denn es scheint, daß jedes Mißgeschick zu seinem Vor-

teil ausschlägt. Auch seine geschäftlichen Manipulationen, durch die er, leichtsinnig und unerfahren wie er ist, schwere Schäden und Zusammenbrüche herbeiführt, vermögen trotzdem nicht seine sichere Existenz ernstlich zu gefährden, ebensowenig wie ein unbedachtes Liebesabenteuer das Glück seiner Ehe erschüttert.

Gewundene Wege sind es, auf denen man Zeno begleitet, unendliche Gänge durch seine Stadt Triest: in ruhelosem Hin und Her hört man ihn ununterbrochen seinen stummen Monolog abspinnen. Wie von einem fortwährenden Wellengang läßt er sich vom Ablauf und Widerstreit seiner Gefühle, Gedanken und Empfindungen dahintragen. Mit kindlicher Neugierde erforscht er sich, ist sich selbst ein täglich neues, leidenschaftliches und ergötzliches Schauspiel.

Svevo hat in der Selbstanalyse den weitesten Vorstoß gemacht, der sich mit künstlerischer Gestaltung noch vereinbaren läßt und hat so eines der wahrsten Bilder eines bestimmten modernen Menschentyps in seinen ewigen Zweifeln, in seiner Gequältheit, Zerrissenheit und Fragwürdigkeit entworfen, das wir überhaupt kennen. Schon in seinem frühesten Schaffen suchte er nach einer anderen Wahrheit als sie damals die wahrheitsuchenden Veristen, als sie ein Fogazzaro, der den Finger auf die zarteste Regung der Seele legte, zu finden fähig und willens waren. Je mehr die Schleier der Selbsttäuschung abfallen, um so ärmer, zugleich um so unvermittelter in ihrer menschlichen Blöße treten die Geschöpfe Svevos hervor. Diese Art, die Wirklichkeit zu erfassen, mußte ihren Ausdruck auch in der Sprache finden, die von charakteristischer Armut, Nacktheit und Schmucklosigkeit ist, und die in ihrem nüchternen, holprigen, von Provinzialismen durchsetzten Gang das klassische Formgefühl der Italiener so sehr verletzt hat. Sie verabscheut das Poetische, sie meidet den Wohlklang, statt ihn zu suchen. Doch Wohlklang stellt sich da ein, wo auch das innere Geschehen sich zur Harmonie stimmen will. Ebensowenig wie diese Kunst Zierat von außen kennt, kennt sie Naturschilderungen, die um ihrer selbst willen da sind. Nur in Augenblicken besonderer seelischer Bewegtheit schiebt sich der Vorhang beiseite, der für gewöhnlich mit eintönigem Grau Wolken, Stadt, Meer und Hügel verbirgt, und gewährt bunte bewegte Ausblicke auf den Schauplatz des emsig sich abspielenden inneren Vorgangs.

Alle Werke Svevos haben unverkennbar autobiographischen Charakter. Und, als Ganzes betrachtet, schließen sie sich zusammen zu einer Darstellung der vier Lebensalter. Im ersten *Una vita* (Ein Leben, 1893) erscheint der Dichter in der Gestalt des zaghaft ins Leben tretenden jungen Alfonso Nitti. Als Emilio Brentani verkörpert sich Svevo zum

zweiten Male in seinem besten Werk: *Senilità* (Greisenhaftigkeit, 1899). Brentani, ein bescheidener Angestellter, Mitte der dreißig, eine literarische Lokalgröße, lebt mit seiner Schwester Amalia freudlos dahin, einem vom Leben verkürzten, dahinwelkenden Mädchen, dem wie dem Bruder von Jugend auf durch eine streng moralische Lebensauffassung die Liebe als Sünde vor Augen stand. Da werden beide in unheilvoller Weise von später Liebesleidenschaft überfallen. Das Schicksal und der Tod Amalias bilden nur die Folie für die Erlebnisse des Bruders. Dieser wird in der Bindung an ein schönes, skrupellos robustes Mädchen aus dem Volke von der Liebe in ihrer zerstörerischen, grausamen Form durch alle Höllen des Zweifels und der Eifersucht gepeitscht und sucht vergeblich sich von den unwürdigen Fesseln zu befreien, bis sich schließlich das Verhältnis durch die Flucht des Mädchens mit einem ihrer vielen andern Liebhaber von selber löst.

Von dem letzten, vierten Roman *Il vecchione* (Der Greis), der Svevos Lebenswerk vollendet und abgerundet hätte, ist nur ein Fragment vorhanden. Allerdings spielen die späten Novellen, besonders *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (Die Geschichte vom guten Alten und der jungen Schönen, 1929), um dasselbe Thema und wären wahrscheinlich dem Roman einverleibt worden. Daß das Alter ein schmerzliches Abschiednehmen von mehr als einem bis dahin als selbstverständlich hingenommenen Gut des Lebens bedeute, führt Svevo in seinem Spätwerk schonungslos aus, und will zugleich die Meinung zerstören, daß die hohen Jahre an sich Heiterkeit, abgeklärte Ruhe verleihen; im Gegenteil, das Alter verwickle in neue, schwer zu lösende Rechenexempel. Auch im Fragment zu dem Roman *Der Greis* erscheint der Dichter als ein alter Mann, der sich im Nachdenken über das Altern vergeblich und qualvoll abmüht, das Rätsel der Zeit, das ihn unablässig beschäftigt, zu lösen. Übermächtig und verwirrend fluten in seiner Seele Gegenwart, Zukunft und Vergangenheit durcheinander, er lebt in einer „gemischten Zeit, wie es das Schicksal des Menschen ist, während seine Grammatik nur reine Zeiten kennt“. Er hat immer wieder Mühe, sich rasch zurechtzufinden, wie es die äußere Welt ja fordert, und noch mehr Mühe, zu verbergen, daß er, der Greis, in dem der Jüngling und der kindliche Mann noch unverändert fortleben, sein wahres Alter stündlich vergißt, so daß es ihm geschehen kann, ein junges, blühendes Mädchen, das, seinem Auto ausweichend, sekundenlang Aug in Auge mit ihm steht, für eine Jugendgefährtin zu halten, bis das Bewußtsein des Goldes, das beim Grüßen in seinem Munde sichtbar wird, und das helle Auflachen seiner Gattin ihn daran erinnern, daß ja die Altersgenossin längst

als alte Frau am Stocke einherhumpelt. Und ebenso wie in der Novelle *Der gute Alte und die junge Schöne* der alte Mann, während er sich krampfhaft bemüht, in einer Schrift den Knäuel der Probleme von Alter und Jugend zu entwirren, mit der Feder in der Hand vom Tode überrascht wird, ebenso bleibt die Frage des Alters und damit die Frage des Lebens bei Italo Svevo ungelöst. Alles, was der Greis als Frucht mühevollen Nachdenkens darüber aussagen kann, verdichtet sich zum Schluß in dem Wörtchen „nulla“ (nichts).

Es ist oft schwer zu erkennen, ob ein Schriftsteller die Welt wirklich so sieht, wie er sie darstellt, oder ob er diese Schau und Darstellung gewählt und immer mehr ausgebildet hat um einer angenommenen Originalität willen, die ihm den Erfolg bei seinem Publikum sichert. So lieferte das pirandellische Motiv der Persönlichkeitsspaltung, der Unabgegrenztheit des Ich, einem reinen Cerebralisten wie Massimo Bontempelli (geb. 1884) den Ausgangspunkt zu mancher unterhaltenden Erzählung, in der es ihm auch gelang, die verflachenden, mechanisierenden Wirkungen des modernen Lebens künstlerisch einzubeziehen. Gewiß gibt es in Italien Leser, die ein geschickter Stil über die Leere dieser künstlich montierten Welt hinwegtäuscht. Im Novellenband *La donna dei miei sogni* (Die Frau meiner Träume, 1925) muten oft die Geschehnisse an wie eine Abfolge von Taschenspielerkunststücken. Hierbei aber stößt der Anspruchvollere, wenn auch nicht, trotz aller burlesken Einfälle des Autors, auf echte Komik, so doch auf unfreiwillige Tragik. Dies ist der Fall, wenn man zum Beispiel einer Minnie, in der Novelle „Giovine anima credula“ (Junge leichtgläubige Seele), zum Spaß erzählt, die Fische in den Teichen seien künstlich, und auch Männer und Frauen könne man künstlich herstellen, und dieses Mädchen schließlich zur fixen Idee kommt, sie sei selbst künstlich, und sich in der Verzweiflung darüber aus dem Fenster stürzt.

Eine andere seiner Novellensammlungen nennt Bontempelli *Galleria degli schiavi* (Sklavengalerie, 1928—34). Doch der Inhalt wirkt nicht so sehr wie eine Galerie auf den Leser, sondern mutet an wie ein Varietéprogramm, dessen einzelne Nummern oft große Ähnlichkeit mit dem Trick-Film haben. Wahrheitskörner aber finden sich auch im größten Haufen Spreu, so die berechtigte Frage: was müßte geschehen, wenn die Menschheit eines Tages dahinterkäme, daß sie fortgesetzt ungeheuerlich betrogen wird, daß man unmerklich an Stelle aller Werte Scheinwerte gesetzt hat? Vielleicht würde sie in eine ähnliche Raserei geraten wie jener Pöbel, der in „L'ultima notte di quell'anno“ (Die letzte Nacht des Jahres), an Stelle der gefeierten Tanzdiva, deren

Kammerzofe in Mantel und Baret ihrer Herrin im Auto in frenetischer Huldigung durch die halbe Stadt geleitet, dann aber den Irrtum erkennt und sie bei der Entdeckung des Betrugers in viehischer Wut in Stücke reißt. In seinen Romanen geht Bontempelli von einer verblüffenden Situation aus, die er sich ausgedacht hat, und reiht daran in der Folge die Geschehnisse der Erzählung auf. Innerhalb dieses Rahmens kann der Leser sogar menschlich echte Töne finden, wie im Roman *Il figlio di due madri* (Das Kind zweier Mütter, 1929), wenn er sie innerhalb von soviel Künstlichem noch herauszuhören vermag. Bontempelli und sein Leserkreis sind interessant als Zeiterscheinung, als deutliches Beispiel dafür, wie weit ein Literat einem Publikum gegenüber gehen kann, das den Dichter zum Jongleur herabgewürdigt hat.

Bontempelli, der des öfters seine Zugehörigkeit zu den herrschenden Richtungen in der Literatur gewechselt hat, begründete mit Curzio Suckert *Malaparte* die Zeitschrift '900 (Novecento, Zwanzigstes Jahrhundert), die zu Beginn des fascistischen Umbruchs mit dem großen Teil der vorherigen literarischen und kulturellen Bewegungen abzurechnen suchte. Ihr Programm bestand vorwiegend in Ablehnungen. In besonders scharfen Gegensatz aber stellte sie sich zu den klassizistischen Bestrebungen der Ronda. Um die Zeitschrift Novecento gruppierten sich eine Anzahl von Schriftstellern, unter denen hier Pietro Solari und besonders Orio Vergani (geb. 1899), von dessen Kunst der Novellenband *Domenica al mare* (Sonntag am Meer, 1932) die wertvollste Probe ablegt, genannt seien.

Unter ihnen bleibt die hervorragendste Gestalt der Calabrese Corrado Alvaro (geb. 1895), der seine Heimat in einem Bändchen der Sammlung *Visioni spirituali d' Italia* (Geistige Visionen Italiens) ergreifend geschildert hat. Er ist auch der Verfasser einer der schönsten neueren Erzählungen, *Gente in Aspromonte* (Das Volk von Aspromonte, 1930), einer unvergeßlichen Schilderung des calabresischen Berglandes und des Lebens seiner armen Hirten. Herb und mit heißem Herzen schildert der Dichter das traurige, hoffnungslose Schicksal der Bauern unter dem Druck der verkommenen Fronherren, den Haß der Unterdrückten, und die Ausbrüche der Verzweiflung, die sich in Rachetaten Luft macht. Die kindlich reine Frömmigkeit des Volkes zeigt sich in der Bedeutung, die es dem Priestertum zumißt, dem Glanz, der auf eine arme Familie zurückstrahlt dadurch, daß einer ihrer Söhne im Priesterseminar weilt. Unvergeßlich schildert der Dichter, wie ein Vater sich aufmacht zur Stadt, um seinen Knaben zu besuchen, mit seinem Sack voller Schätze, den süßesten seiner Birnen, eigenem Honig und einem Hähnchen und

dem harten Gebäck, das seinen geheimsten Wohlgeschmack erst preisgibt, wenn es im Munde zergeht. Da trifft er vor den Toren die schwarze Schar der Seminaristen, unter ihnen seinen Benedetto. Er läuft hinter ihnen her und ruft den Knaben, der aber lächelt fern und schweigt, und als der Vater immer lauter ruft, tritt das Kind zum begleitenden Priester und bittet ihn, dem Vater zu bedeuten, daß Passionszeit und daher Schweigepflicht für ihn sei. Das will nun doch nicht in des frommen Mannes Kopf. Er hat den weiten Weg zu Fuß gemacht und soll nicht einmal seinen Jungen sehen. Er steht am Tor des Priesterseminars; bevor aber sechs Tage vorbei sind, kann kein Besuch vorgelassen werden. In einer Herberge sitzt er dann einsam, packt seine Schätze aus und ißt davon, um den Hunger zu stillen, doch der Bissen bleibt ihm im Halse stecken. Und bei aller Frömmigkeit kann er es nicht begreifen, daß er sich nun auf den Heimweg machen muß, und daß hinter den geschlossenen Fenstern des Priesterseminars, die der Mond so kalt bescheint, sein Benedetto schläft, den sie schon beinahe zu einem Heiligen gemacht haben.

Vent' anni (Zwanzigjährig, 1930) scheint dem oberflächlichen Leser ein Kriegsbuch zu sein. Doch mit mehr Berechtigung würde man es, den Titel in Betracht ziehend, nennen: das Buch eines Südtalieners, der das Schicksal hatte, beim Ausbruch des Weltkrieges zwanzig Jahre alt zu sein. Alvaro nennt das Buch zu Unrecht einen Roman, es ist vielmehr eine Folge von aneinandergereihten einzelnen Episoden, von ungleichem künstlerischen Wert, die der aus seiner calabresischen Heimat nach Florenz versetzte Rekrut Luca Fabio zuerst in jener Stadt und nachher in der Kriegszone erlebt. Der Zustand des Zwanzigjährigen ist demjenigen des Schlummernden zu vergleichen, kurz bevor er die Augen aufschlägt. Er hat sich der Traumbefangenheit des Kindseins noch nicht völlig entwunden, und doch ist seine Persönlichkeit zum Erwachen bereit. Aus allen Provinzen Italiens sind die Rekruten nach Florenz gekommen, und unter ihnen sind besonders die Südländer arme, weltverlorene Burschen, die sich am Abend auf die Treppenstufen an die Piazza della Signoria setzen, im Hintergrunde Perseus oder einen Löwen mit dem Lilienwappen der Stadt. Sie, „die Leute aus dem Land der Pfeifenschlote“, wie die Kameraden sie scherzhaft nennen, deren Leben in der Heimat ein beständiger Kampf gegen die feindlichen Elemente ist, stehen dem Glanz des reichen Florenz hilflos gegenüber; all die Kunstwerke, die Statuen und Türme erdrücken sie nur. Und wenn sie das Florentiner Volk auf dem nahen Markt handeln und feilschen hören, beschleicht sie ein schmerzliches Heimweh nach ihrem fernen, arm-

seligen Bauerndorf. Im Krieg erst erweist sich die Stärke des Bauern, sein unentwegtes Ausharren in allen Mühseligkeiten und Leiden. Er erträgt den Geschützhagel wie den Hagel, den der Himmel sendet, gott ergeben, mit einer Kraft, die ihm bis aufs äußerste beisteht. Der Krieg in seiner heutigen Form ist dazu angetan, den Menschen aufs tiefste zu erniedrigen. Und doch, es gab im Grunde keinen andern Ausweg mehr. Die Haltung Luca Fabios und seiner Freunde, eine tiefe Melancholie und Resignation dem Leben gegenüber, ist dieselbe, die wir bei vielen Zeitgenossen, und bei den Besten, wie einem Renato Serra, gefunden haben: was wäre ihnen zu tun übrig gewesen? Sie trugen in sich eine unbestimmte Sehnsucht, sich für eine Sache zu opfern — da kam der Krieg, und in ihm finden sie, die gestern noch Kinder waren, unter unsäglichen Leiden den Sinn ihres Lebens. Von großer Schönheit ist die Wiederbegegnung mit Luti in einem öffentlichen Hause der Kriegszone, die mythische Begegnung des Mannes mit der Frau, die ihm Mutter, Schwester, Geliebte ist, die Frau als die große Löserin, die Dirne in ihrer sublimsten Gestalt, die mit ihrer Hingabe einen höchsten menschlichen Sinn erfüllt.

Doch dies ist nur die eine Seite Alvaros. Leider finden wir sein Werk durchsetzt mit Elementen, die dem echten Kern fremd sind. Dies gilt auch für einen großen Teil seiner Novellen, besonders aus dem Bande *La signora dell' isola* (Die Dame von der Insel, 1931), da er sich von den Inhalten entfernt, die ihm aus der Verwurzelung mit dem Heimatboden erwachsen und sich anderen, ihm wesensfremden Stoffen zuwendet. Dieses Haschen nach Motiven die dem kosmopolitischen, mondänen Leben entnommen sind, ist ein Eingeständnis eigener Leere und bei einem Dichter von den Möglichkeiten Alvaros nicht recht verständlich. Denn in den besten seiner Novellen weiß er tief zu ergreifen, so in „Cata dorme“ (Cata schläft), wo er sich als Meister im Andeuten der zögernden, scheuen und doch unternehmenden Seelenverfassung der Jungen zeigt, in ihrem tappenden Zugreifen, in ihren unnebelten Entschlüssen, ebenso wie er die nächtliche Landschaft unvergleichlich mit Geheimnis zu umweben vermag.

Wenden wir uns, bevor wir die Erzählerkunst weiter verfolgen, der Entwicklung der LYRIK zu. Wir haben gesehen, daß sie im Zeichen der Loslösung von D'Annunzio stand, in dem sich die Geisteshaltung der vorhergehenden Epoche verkörperte. Doch es läßt sich auch verfolgen, wie diese Loslösung sich immer wieder als illusorisch erwies, wie immer wieder wesentliche Züge einer vermeintlich überwundenen Welt in die neuen Formen miteinströmten. Immerhin brachten alle diese Ver-

suche der Erneuerung, mochten sie auch oft wenig erfreuliche Extreme darstellen, Errungenschaften mit sich, die sich die neue Dichtung zunutze machte, so daß diese, indem sie sich über das Zerschneiden aller Formen mühsam den Weg bahnt, auf der Suche nach dem wahren Ausdruck des Innersten auch eine schlichte Schönheit nach und nach zu finden im Begriffe ist. Es fehlt auch nicht an ernstesten Verfechtern dieses Strebens, in einer Welt, die den wahren Beruf des Dichters vergessen zu haben scheint. Während der Literat an der Rampe seine Kunststücke vorführt, und allzulaut das leere Geschwätz um die bloße Form ertönt, weisen sie wieder auf die Heiligkeit des Wortes hin. So vertritt Girolamo C o m i (geb. 1890) in seinen Schriften leidenschaftlich die priesterliche Sendung des Dichters, dessen Werk ein Künden und Zeugen vom Geiste ist. Und auch seine Gedichte *Nel grembo dei mattini* (Im Schoße der Morgen, 1931) und *Cantico dell' argilla e del sangue* (Gesang von Lehm und Blut, 1933) sind Gesänge, Gebete, lichtvolle Formung geistigen Geschehens, das der Mensch als Atem Gottes in sich weben und wirken fühlt. Auch Giorgio V i g o l o (geb. 1894) stellt in seinem *Canto fermo* (1931) eindringlich die Frage nach der wahren Bestimmung des Menschen.

Die Gedichtsammlungen *Nuvole sul greto* (Wolken über dem Kiesgrund, 1932) und *Alla pioggia e al sole* (Bei Regen und Sonne, 1936) des Ligurers Adriano G r a n d e verraten die heroische Anstrengung eines männlich tapferen Geistes, der sich entschlossen hat, das Leben, in dem der Mensch ein hoffnungslos Verurteilter ist, zu bestehen. Durch seinen starken Willen hat er allem zum Trotz im Erdboden Wurzel gefaßt und wappnet sein Herz täglich aufs neue, damit nicht trügerische Hoffnungen darin Einlaß finden. Nur selten läßt er das tief versunkene Wissen um geheim waltende erlösende Kräfte zum Durchbruch kommen: gläubige Hingabe an das Leben bleibt ein ungeheures Wagnis, eine tolle Augenblicksverlockung. Um so ergreifender ist das jähe Aufflammen der Freude, dem wir in diesen Versen hie und da begegnen. Ihr Schöpfer ist ein wirklicher Dichter, der sich von einem aus dem Innersten strömenden Rhythmus tragen läßt. Adriano Grande begründete mit Angelo B a r i l e die Zeitschrift *Circoli*, die zuerst der reinen Dichtung dienen sollte, jetzt aber zur „Rivista di cultura, di lettere e di politica“ erweitert worden ist.

Eine ähnlich tiefe Resignation spricht aus *Ossi di seppia* (Tintenfischbein, 1931) von Eugenio M o n t a l e (geb. 1896), wo ein verborgenes Leiden eigene herbe Töne findet. Ein hartnäckiges Eindringen in die Dinge führte den Dichter zur Erkenntnis, daß in der Welt ein geheimer Mangel sein müsse, der das organische Leben der ganzen

Schöpfung stört. Fast grausam muß er überall diesen Fehler bloßlegen, die Dinge gewissermaßen bis auf die Knochen aus der sie umhüllenden Illusion schälen. Der Großteil seiner Bilder ist daher von einer qualvollen Dürre und Kahlheit: von der Sonne versengter Strand, Kies, Geröll, Abschaum des Meeres, Einsturz, Zerbröckelung. Doch da Verneinung, gepaart mit so viel schöpferischer Kraft, nicht nur negativ sein kann, so ist auch in dieser Dichtung eine unter schwerem Druck gehaltene Sehnsucht nach Erfüllung, eine Lichttrunkenheit gleich der der Sonnenblume, die an die glühende Meeresküste verpflanzt, ihr Antlitz nach oben wendet.

Neben dieser Form, dem Leiden Ausdruck zu schaffen, begegnen wir dem Kindlichen in der Poesie eines Ugo B e t t i (geb. 1892), die nicht weniger ergreift: In *Il re pensieroso* (Der sinnende König, 1922) erzählt der Dichter im Volkslied- oder Märchenton von der blinden Prinzessin, vom Narren, von Kindern und Menschenfressern, von der weinenden Mutter und vom gestorbenen Kindchen, vom smaragdnen Schloß. Die zarte Melancholie in der Formung dieser volkstümlichen Motive kann eine plötzliche Wendung ins Groteske und Schaurige nehmen. Auch im zweiten, künstlerisch bedeutenderen Band *Canzonette — La morte* (Liedchen — der Tod, 1932) liegt eine tiefe Traurigkeit unter dem naiven Kleide verborgen. In nicht mehr nur kindlicher, aber doch ganz einfacher Form, oft in der monotonen Melodie des Bänkelsängers singen diese „Canzonetten“ vom Menschenschicksal, vom Alltag, von der Vergänglichkeit allen Glücks (*Gli amanti addormentati*), von der Ausgestoßenheit (*Il peccatore senza conforto*) und erheben sich, wie in „*Peccato originale*“, zur Höhe reifer Kunst. In seinen Novellen *Caino* (Kain, 1928) und besonders in *Le case* (Die Häuser, 1933) erweist sich Ugo Betti als ein Erzähler, der einen tiefen Blick in das menschliche Elend getan hat, und es mit packenden Mitteln zu schildern weiß. Ugo Betti vereinigt in seiner Kunst verschiedene Elemente: die Töne der *Crepuscolari* klingen bei ihm nach, andererseits tritt ein neuer Realismus hervor. In seiner ausgeprägten Eigenart hat er unbedingt teil an der sich langsam bildenden neuen Geistigkeit.

Einen ähnlichen Weg schlug auch der einsame Umberto S a b a ein. 1883 in Triest als Sohn eines christlichen Vaters und einer jüdischen Mutter geboren, trägt er zwei Welten in sich, die in seinem Innern gegeneinander wirken, sich bekämpfen und durchdringen. So ergibt sich aus dem Zwiespalt des innersten Wesens heraus, langsam und völlig unbeirrt, seine Dichtung, in der eine schwere Beunruhigung ausgesprochen und auch immer wieder gelöst wird. Nicht als Klassizist, sondern von

innen her findet Saba zur italienischen Kunstform, zum Sonett, zur leichten tänzerischen Kanzonette, die er mit modernem Sinn erfüllt. Im *Canzoniere* (Liederbuch, 1921) finden wir sein früheres poetisches Werk zusammengefaßt. *Figure e canti* (Gestalten und Lieder) folgten 1928. Ganz zur Musik wendet er sich in den Fugen (*Preludio e fughe*, 1928), auf deren sechste, „Canto a tre voci“ (Gesang in drei Stimmen) besonders hingewiesen sei.

Saba hat, wie Ungaretti, wie Pietro M a s t r i, erst nach dem Krieg seinen wahren Ausdruck gefunden. Auch Arturo O n o f r i machte große Wandlungen durch. Die Nachhut des Futurismus bildet Corrado G o v o n i. Manche Stimme noch wäre es wert, auch außerhalb Italiens gehört zu werden, so die des Ligurers Camillo S b a r b a r o, so die von Diego V a l e r i, der vor allem den weichspielenden Glanz seiner Stadt Venedig zu besingen weiß, so unter den Jüngeren die von Corrado P a v o l i n i, Aldo C a p a s s o, Salvatore Q u a s i m o d o.

Von den Dichterinnen sei Sibilla A l e r a m o genannt, die wegen ihres 1906 erschienenen Romans *Una donna* (Eine Frau), in welchem sie die Tragödie der sich befreienden, zur Persönlichkeit durchringenden südländischen Frau erzählt, unvergessen bleiben wird. Ihre späteren Dichtungen sind an Gehalt recht ungleich. Ada N e g r i, die sich zu Beginn der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts durch ihren ersten Gedichtband *Fatalità* (Schicksal, 1900) als zweiundzwanzigjährige kleine Dorfschullehrerin über Nacht berühmt sah, hat während eines ganzen Lebens leidenschaftlich um ihre eigenste Form gerungen. Ihre Qual ist eine doppelte: der Leidensweg der Liebenden, der Mutter, der einsamen Frau — das Sichmühen um den Ausdruck, da Dichten innerste Lebensnotwendigkeit ist. Es gelang ihr verhältnismäßig spät, die Reife des Gehalts, die Vollendung der Sprache zu erreichen, die ihr heute aufs neue den Platz der ersten Dichterin Italiens sichern. Vieles mußte seit der Zeit ihrer Jugenddichtung von ihr abfallen, bis sie über zahlreiche Stufen des Lebens und der Kunst zur Poesie von *Vespertina* (Abendlieder, 1931) und *Il Dono* (Gabe, 1936) zu dem klaren, festgefügteten Stil der Prosabände, besonders des letzten *Di giorno in giorno* (Von Tag zu Tag, 1932) gelangte. Um so stärker bewegt uns der Ursprung und Anfang dieses Lebens, den uns Ada Negri in *Stella Mattutina* (Morgensstern, 1921) erzählt, die Geschichte der entbehrungsreichen Kindheit eines von großen Träumen erfüllten Arbeiterkindes, in dessen Antlitz wir schon deutlich die Züge der späteren Dichterin erkennen.

Von der LYRIK DER ITALIENISCHEN SCHWEIZ muß gesondert gesprochen werden.

Francesco Chiesa (geb. 1871), der größte Dichter, den der Tessin hervorgebracht hat (und auf dessen erzählerisches Werk in diesem Zusammenhange auch hingewiesen sei), war in seinen Anfängen stark klassischen Vorbildern ergeben und strebte ein Ideal an, das ihn zu einer etwas starren, vorwiegend gedanklich bestimmten Haltung zwang. Erst ziemlich spät, nachdem er lange geglaubt hatte, nach weiteren Räumen ausschauen zu müssen, stieg ihm aus der Verwurzelung in der Heimat-erde der schlichte und unmittelbar zum Herzen dringende Gesang auf, der seine späteren Gedichte wie *Fuochi di primavera* (Frühlingsfeuer, 1919), aber besonders seine Alterspoesie *La stellata sera* (Gestirnter Abendhimmel, 1933) erfüllt, in der wir den Bogen seines Lebens zur Ausgangsebene sich zurückwölben sehen. Der Dichter hat sich immer mehr vereinfacht, alle Eitelkeiten sind, wie er selbst in einem dieser letzten Gedichte sagt, von ihm abgefallen. Er, der ursprünglich komplizierte Mensch, hat zum Glück des reinen Seins zurückgefunden. Selig verloren in die Landschaft, steht er am Saum irdischen Lebens, sein inneres Schauen erhellt sich zu Lichtvisionen, und Dichtung strömt aus seiner Seele als ein Singen, ein Quellen, ein verklärtes Fabulieren. Nach seiner Absage an kunstvollere Formen und reichere Stoffe fand Chiesa auch in seinen Prosawerken den schlichten und doch von einem geheimen Zauber durchwobenen Ton, der den Schilderungen seiner tessinischen Heimat eine eigenartige Leuchtkraft verleiht, seien es nun die *Racconti puerili* (Geschichten aus der Kindheit, 1920), seien es die *Compagni di viaggio* (Weggefährten, 1931), wo Chiesa in *Claudia* eine erdverbundene, durch ein einsames Leben innerlich vollendet geformte Frauengestalt geschaffen hat, oder sei es vollends sein Roman *Tempo di Marzo* (Märzenwetter, 1925), in dem der Dichter uns offenbar die Geschichte seiner Jugend erzählt. Aus diesen Seiten schaut uns ein ganz echtes Knabenbildnis an, mit feinem Erfassen der so widerspruchsvollen Gemütslage des Übergangsalters, der Scheu, Gefühl zu zeigen, des brüskten Umschlagens von Übermut und Großsprecherei in Traurigkeit und Anlehnungsbedürfnis — und besonders der vielen Ängste, die ein Kind ausstehen muß. Echt geschildert ist auch das Tun und Treiben der Erwachsenen, vom Kind aus gesehen; ohne übertriebene Einfühlung in die Welt der Eltern sehen wir das über dem Hause dumpf brütende Unheil und Mißgeschick sich im Kindergemüt widerspiegeln. Unverkennbar echt ist auch die Atmosphäre der kleinen tessinischen Dörfer, der engen Gäßchen, der kühlen Häuser und des karg-behägigen Lebens ihrer Bewohner. Die Darstellung dieser Jugend ist bei allen Nöten, die sie beschwerten, getragen von einer tiefen Gläubigkeit, die überall mitschwingt, und die festhält an der

Einheit des Lebens mit seinen unverrückbaren Normen. Ein reiner Lyriker ist der gleich Chiesa in Lugano lehrende Tessiner Valerio A b b o n d i o (geb. 1891). In den kurzen Gedichten, oft reimlosen Achtzeilern, besonders der beiden letzten Sammlungen *Campanule* (Glockenblumen, 1932) und *Il mio sentiero* (Mein Pfad, 1936) will ein leidenschaftliches Suchen nach den ewigen Gesetzen des Seins in Form gefaßt werden. Ganz Innerlichkeit, erfüllt Abbondio den Rhythmus einer Landschaft, erreicht Gleichgewicht und letzte Harmonie in der Gesättigtheit der Bilder. Im Gegensatz zu ihm ist Giuseppe Z o p p i (geb. 1896) ganz äußeres Auge. Er weiß ein Buch, eine Stimmung aufzufangen und in leichten Rhythmen wiederzugeben. Am glücklichsten ist er in der Schilderung der Alpennatur seiner schweizerischen Heimat, in der poetischen Prosa des *Libro dell' alpe* (Das Buch von der Alp, 1922). Aber auch in seiner Verslyrik *Azzurro sui monti* (Blau über den Bergen, 1936) entzückt uns die Frische manch eines lichten und klangvollen kleinen Gedichtes. Zu großen Hoffnungen berechtigt der 1911 geborene Adolfo J e n n i, nächst Chiesa der begabteste Schweizer italienischer Muttersprache, der bereits mit lyrischer Prosa in *Miti e Atmosfere* (Mythen und Atmosphären, 1937) und Gedichten *Le notti e i giorni* (Nächte und Tage, 1937) hervortrat. Beide Bände verraten den inneren Reichtum eines Menschen, der das Wissen um die großen Zusammenhänge in sich trägt, für den sich Innen und Außen wechselseitig durchdringen, und der in allem die tiefen Symbole schaut. Ihm dient eine bildhafte und dichte Sprache. Mag uns auch oft noch eine bis ins Unerträgliche gesteigerte Selbstbespiegelung sowie das Gefallen am bloßen schönen Bild abstoßen, — eine absolute Ehrlichkeit und das Wissen um die Schuld eines solchen Zustandes vermag uns immer wieder zu versöhnen.

Der ROMAN als Kunstform hat in Italien seine besondere Geschichte. Immer wieder haben die Italiener nach „ihrem“ modernen Epos verlangt. Viele talentvolle Erzähler, an denen die heutige italienische Literatur außerordentlich reich ist, haben sich um diese Form bemüht. Doch dabei ist wohl in keinem anderen Schrifttum mit der Bezeichnung „Roman“ ein solcher Mißbrauch getrieben worden wie gerade im italienischen. So spricht der lebensnahe, kluge Kritiker Pietro Pancrazi mit feinem Spott von den „romanzi per forza“ (den Romanen „um jeden Preis“).

Eine Dichterin wie Grazia D e l e d d a (1867—1936), welcher maßgebende Kritiker schon früh die „Gabe urtümlich fesselnden Erzählens“ zugesprochen hatten, mußte natürlich um solche Probleme nicht bekümmert sein. Ganz der Tradition verpflichtet, ging sie unbeirrt ihren Weg und schuf auch noch nach dem Kriege Romane wie *Annalena Bilsini*

(1927) und ein kleines Meisterwerk wie *La Madre* (Die Mutter, 1920). Einer von denen, die ernstlich die alte Form mit neuem Gehalt zu erfüllen strebten, war der 1887 geborene Mario Puccini. Ein Kämpfer und Wahrheitssucher, sehr bekannt, aber nicht populär, mußte er sich mit dem Luxus begnügen, für wenige zu produzieren, wie alle diejenigen, welche in einer Zeit, die den äußeren Dingen ergeben ist, ihre Kraft aus der inneren Welt ziehen. Angesichts der allgemeinen Verwirrung der Nachkriegszeit verlangte Puccini von der Kunst, daß sie die moralischen Kräfte, die auch im einfachsten Menschen schlummern, wieder zur Geltung bringe. Im Gegensatz zur D'Annunzianischen Ichsetzung trat in seinen eigenen Werken eine christliche Selbsthingabe als Ausdruck seines persönlichsten Wesens hervor, und es entstand der Roman *Dov' è il peccato, è Dio* (Wo die Sünde ist, da ist Gott, 1922) und die Novellen *L'inganno della carne* (Der Betrug des Fleisches, 1923) und *La vera colpevole* (Die wahre Schuldige, 1926). Einer der besten Romane unseres Zeitabschnittes jedoch ist *Angela* (1923) von Umberto Fracchia (geb. 1889), ein Werk, in dem noch die armen Träume und blutleeren Hoffnungen der Crepuscolari nachklingen, andererseits aber ein neuer Realismus von packender Kraft durchbricht.

Die Italiener sind leicht geneigt, ihre eigenen Erzähler zu überschätzen; der Roman *La Velia* (1923) von Bruno Ciccognani (geb. 1879) ist durchaus nicht der einzige Fall, wo wir nicht in die einem Dichter von seinen Landsleuten zuteil gewordene enthusiastische Anerkennung einstimmen können. Die Romane des 1878 geborenen Carlo Linati liest man gern um der lombardischen Landschaft willen, die der Dichter, ein reiner Lyriker, mit unvergleichlicher Zartheit aufzurufen versteht. Am liebsten folgt man ihm *auf den Spuren Renzos* (*Sulle orme di Renzo*, 1919) in einem Büchlein, das die irdische und geistige Heimat des Dichters aufs schönste zusammenfügt. Ganz vereinzelt steht mit seiner Kunst der aus der Versilia stammende Enrico Pea (geb. 1881), ein Mann aus dem Volke, dem kein Handwerk fremd blieb. Im Diptychon seiner beiden Romane *Moscardino* (1922) und *Il volto santo* (Das heilige Antlitz, 1924) schildert er mit herbem Realismus einfache Menschen und primitive Lebensformen. Gleich einem alten Meister führt er liebevoll den Pinsel, wenn er in *Il servitore del Diavolo* (Der Diener Diavolos, 1931) erzählt, wie er als halbwüchsiger Bursche sich in Ägypten durchschlug. Doch nichts ist ihm so gelungen wie die im nämlichen Band enthaltene köstliche Erzählung *La figlioccia* (Das Patenkind). Ugo Ojetti (geb. 1871) nimmt im kulturellen Leben Italiens als Schriftsteller, als Gründer und Leiter von Zeitschriften und durch seine organisatorische

Tätigkeit eine hervorragende Stellung ein. Doch wird der Name dieses Meisters der modernen Prosa nicht mit dessen Romanen und erzählenden Schriften verknüpft bleiben, sondern mit den fünf Bänden der *Cose viste* (Dinge, die ich sah, 1924—31). In diesen Erinnerungen an bedeutende Männer und Ereignisse hat Ojetti eine reichfacettierte Chronik großen Stils geschaffen, die das vielgestaltige Leben des neuen Italien auch späteren Zeiten überliefern wird.

Es scheint in Italien der längeren Novelle, diesem Zwischending von Roman und Novelle, dem, was die Italiener den „racconto di cento pagine“ nennen, mehr völliges Gelingen beschieden zu sein als dem eigentlichen Roman. Eine solche „Erzählung von hundert Seiten“ ist neben *Michelaccio*, neben *Gente in Aspromonte* auch *Amalia* von Bonaventura Tecchi (geb. 1896), der uns als einer der maßgebenden Essayisten und Kritiker, die sich auch mit deutschem Schrifttum ernsthaft auseinandergesetzt haben, besonders nahe steht. Tecchi ist uns bekannt durch sein Buch über den Romantiker Wackenroder, auch durch seine vortreffliche italienische Übersetzung von Carossas „Kindheit und Verwandlungen einer Jugend“. Doch hat er sich bereits durch seine früheren Prosaerzählungen und Novellen *Il nome sulla sabbia* (Der Name im Sand, 1924) und *Il vento tra le case* (Der Wind um die Häuser, 1928) zu der neu sich bildenden Geistigkeit bekannt. „Amalia“ in dem Band *Tre storie d'amore* (Drei Liebesgeschichten, 1932) ist das Bild eines Mädchens von 30 Jahren, das als gebranntes Kind das Feuer der Liebe fürchtet. Etwas hochmütig und selbstbewußt, lebt sie als erste Angestellte einer Bank ein ziemlich unabhängiges Leben im Hause von Verwandten. Doch eines Tages lernt sie einen jungen Mann kennen, einen Studenten der Medizin, der sie an sich zieht, sie dann mit offenem Egoismus beherrscht, so daß sie schließlich zum zweiten Male enttäuscht, erschöpft und erniedrigt, in ihr einsames Leben zurückkehrt. Tecchi schildert dieses Erlebnis mit einer äußersten psychologischen Feinheit, läßt keine Masche des dichten Netzes fallen. Die Geschichte Amalias weitet sich zu einem Zeitbild, indem eine Frau dargestellt wird, die für das neue Leben, das sie von der Tradition, von der Familie, vom Glauben abgetrennt hat, ein neues eigenes Moralgesetz suchen muß.

Wenn man auch Tecchis Roman *I Villatauri* in wesentlichen Punkten als nicht ganz gelungen betrachten muß, darf man doch nicht übersehen, daß sich darin ein bemerkenswertes Erzählertalent zeigt, ja, daß dieses Werk in seinen Hauptteilen von jener Substanz gespeist ist, die Gestalten zu beschwören, Atmosphäre zu verbreiten imstande ist. Wir lernen die Geschichte einer Magnatenfamilie in einem italienischen Bergstädtchen

kennen, ihren Niedergang, ihr Wiederaufleben durch Befreiung im Innern verborgener, lange gefesselter vitaler Kräfte. Einem dunklen Grunde scheinbar hoffnungslosen Leidens entringt sich mühsam der Glaube an die Urmächte der Schöpfung, die den, der ihnen vertraut, immer zum Leben führen. In den Werken Bonaventura Tecchis, der ernst und einsam abseits der großen Heerstraße seinen Weg geht, hat man, wie bei wenigen Schriftstellern sonst, den Eindruck, daß sie aus wirklicher innerer Notwendigkeit heraus entstanden sind.

Eine ernste, problematische Natur ist auch der 1891 geborene Triestiner Giani Stuparich. Bei der Lektüre seiner Erzählungen (*Racconti*, 1929, und *Nuovi racconti*, 1935) und der an Wert sehr ungleichen Szenen der *Donne nella vita di Stefano Premuda* (Frauen im Leben Stefano Premudas, 1932) kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß eine innere Spaltung den Dichter oft nicht zur vollen Freiheit seiner schöpferischen Kraft kommen läßt. Doch weiß er, wo es um feinste Regungen der Seele und des Gewissens, um tiefste Konflikte zwischen Mann und Frau geht, unmittelbar zu schildern. Völlig Künstler ist er in der Wiedergabe der inneren Welt des Kindes, des zarten, ersten Sichzuneigens der Geschlechter. Sein Bestes hat er bis jetzt in der Novelle „Il ritorno del padre“ (Die Rückkehr des Vaters) geschaffen.

Großes Aufsehen erregte im Jahre 1929 der Roman eines erst zwanzigjährigen, bisher noch unbekanntem israelitischen Autors: *Gli Indifferenti* (Die Unbeteiligten) von Alberto Moravia. Aus Freude über den endlich geborenen Roman hat man nach so vielen Versuchen, die das Fragmentarische nie völlig überwunden hatten, dieses Werk, das allerdings eine neu anmutende Geschlossenheit der Darstellung erreicht, etwas allzusehr bejubelt. Es stellt ein in den Zeitraum von drei Tagen zusammengedrängtes Geschehen dar, das, was den Inhalt betrifft, nicht leicht abstoßender sein könnte. Von dem unsauberen Handel, in den die Witwe Mariagrazia, ihr Liebhaber und ihre Tochter miteinander verwickelt sind, hebt sich der junge Sohn Michele ab als der Träger der Idee, die der Dichter verkörpern will. Er ist der „indifferente“, der Unbeteiligte, und zeichnet sich durch lauter negative Züge aus: dadurch, daß er nicht fühlen, nicht glauben, nicht handeln kann, daß er dem Leben ebenso gleichgültig gegenübersteht wie seine ganze Umgebung, nur mit dem Unterschied, daß er weiß: man müßte lieben, hassen und sich rächen können. Es muß, so denkt er sich, einen Ort in der Welt geben, wo dies anders ist, wo der Mensch fühlt, was die Situation ihm eingibt, wo er das tut, was er fühlt. „Wie muß die Welt schön gewesen

sein, als ein betrogener Gatte seiner Frau entgegenschreien konnte: Verworfenes Geschöpf, büße deine Schuld mit dem Leben! Und das, was noch stärker ist: solche Worte denken, und dann sich draufstürzen und umbringen, Frau, Liebhaber, Verwandte, alles, was da ist, und ohne Strafe bleiben und ohne Reue. Als man nicht so viel dachte und der erste Impuls immer der richtige war, als das Leben nicht lächerlich war wie jetzt, sondern tragisch, und man wirklich starb und sich umbrachte und sich haßte, und das alles im Ernst, und man Tränen vergoß um wirkliches Unglück, und alle Menschen aus Fleisch und Blut waren und an der Wirklichkeit festgewachsen wie die Bäume an der Erde“. Ein einziges Mal hat dieser „Unbeteiligte“ einen Durchblick getan in die Welt der wirklichen Gefühle, des wirklichen Schmerzes: als eine kleine Straßendirne mitten in ihren angelernten Gebärden und Mätzchen in lautes Schluchzen um ihre gestorbene Mutter ausgebrochen war. Und seither hat ihn die Sehnsucht nach diesem „Paradies der Wirklichkeit“ nicht mehr verlassen.

Es fällt einem zuerst schwer, sich von Moravias Helden nicht nur angewidert zu fühlen. Legt man seine Novellen aus der Hand, so wird man den Eindruck nicht so bald wieder los, einem traurigen Defilé von Hochstaplern, Kupplerinnen, zweifelhaften reifen Frauen, gelangweilten, perversen jungen Mädchen, rohen Schürzenjägern und Vampyren in Menschengestalt beigewohnt zu haben. Alle diese Menschen kennzeichnet ein unverhohlener Materialismus. Forsch und skrupellos gehen sie auf ihre Ziele los: Geld, Luxus jeder Art, Befriedigung erotischer Lust. Doch wie Moravia die Atmosphäre, in der diese Menschen leben, zu schildern versteht, ist oft bewundernswert. Sei es in der hoffnungslosen Dumpfheit und Oede eines Provinzstädtchens, wo alles Leben stagniert, sei es in der geräuschvollen hohlen Betriebsamkeit der Großstadt, immer breitet er die erschreckende Leere vor uns aus, die allergrößte Bezirke des modernen Lebens charakterisiert. In diesem qualvollen horror vacui sind Moravias Menschen bestrebt, ihre Zeit mit Scheininhalten auszufüllen. So ist denn der hervorstechendste Zug ihres Weltbildes die Verfälschung. Was Kino und Magazin bereitwillig darbieten, wird gierig errafft: Rudimente eines ehemals echten Lebens auf der Stufe des Zerfalls. Aus verlogenen Gefühlen, aus der Zweideutigkeit der Situationen und menschlichen Beziehungen, aus Kompromissen, aus Flitter von Traum und Phantasie entsteht ein Gewebe, das, durch das Bad internationaler Gleichmacherei gezogen, ein Zerrbild alles wahren Daseins darstellt.

Es fehlt bei Moravia nicht an Gestalten, die aus der Stickluft dieser

materialistischen Welt herausstreben. Doch wenn er den Prozeß der Läuterung und Höherentwicklung schildern will, bewegt er sich auf unsicherem Boden: das falsche Leben weiß er echt zu schildern, das wahre verfälscht er. Seine Helden sind nur echt, wenn sie versagen, wenn in ihnen wie bei Michele die Lauheit und die Unfähigkeit, das Gute zu ergreifen, ihr Wollen schon im Keime erstickt, wenn ihr Streben überhaupt nicht über ein dumpfes Unbehagen hinausreicht.

Das Beste, was wir von Moravia bis jetzt besitzen, bleibt eine längere Novelle aus dem Band *La bella vita* (Das schöne Leben, 1935), betitelt „Inverno di malato“ (Der Winter eines Kranken). Da spielt sich in einem Sanatorium, in der Enge der Krankenstube ein innerer Kampf ab, den wir gespannt verfolgen: der Kampf eines jener Massenmenschen, die mit ihrer platten Roheit unseren Lebensraum mehr und mehr zu beherrschen drohen, gegen einen jungen Zimmergenossen, in dem ein kultivierteres Zeitalter zersprengte Werte der Seele noch als schwach flackernde Flämmchen übrig gelassen hat. Wehrlos ist der junge Knabe dem Älteren, in Weltdingen Erfahreneren, ausgeliefert, dem es ein Leichtes ist, die Krankenstube mit der Luft jener wahrhaft verkehrten Welt zu vergiften, in der der Edlere sich seines Heiligsten als eines Makels zu schämen hat.

Das Klima der Romane Adriano G r e g o s und Mario G r o m o s ist demjenigen Moravias verwandt, doch reichen sie, was die Gestaltungskraft anbelangt, nicht an diesen heran.

Eine reinere Luft atmen wir bei Eurialo de Michelis, der im Jahre 1927 mit einem Gedichtband *Aver vent'anni* (Mit zwanzig Jahren) hervortrat. In ihm pries der damals jüngste Dichter Italiens begeistert das Glück der Jugend, der Liebe und der Natur. Es konnte einem tiefer eindringenden Leser nicht verborgen bleiben, daß gedämpftere Töne dem Wesen des Dichters gemäßer waren, und daß dieser enthusiastische Sänger des Lebens im Grunde ein Einsamer war, der sich in verborgenem Leiden am Widerspruch zwischen Seele und Welt verzehrte und in den Verstrickungen des Lebens um die Erhaltung seiner Reinheit bangte. Eine schwere innere Krise des Dichters endete mit einem Zusammenbruch und einer langen Leidenszeit im Sanatorium. Die Frucht dieser Jahre ist der Roman *Adamo* (1931), eines der gehaltvollsten Bücher unseres Zeitabschnittes. Es schildert den Entwicklungsweg eines heranwachsenden, sich mehr und mehr seiner Umgebung entfremdenden jungen Menschen, die Loslösung aus der Geborgenheit der Familie, den für den Überempfindlichen brutalen Zusammenstoß mit der Welt, die Geschichte einer Leidenschaft, die sich nicht zur Liebe läutern kann,

weil die Frau in tragischer Blindheit sich an das rein Sinnliche klammert, gerade an das, in dem der Mann ersticken muß; das Zurücksinken in die Einsamkeit, die Unfähigkeit, der Monotonie des Berufslebens zu entrinnen, die Verzweiflung am Sinn des Lebens, und, als letzten Ausweg, die Flucht in die Krankheit, das bevorstehende Ende, in dem — ganz leise — der Durchbruch zu einem neuen Leben angedeutet wird.

Ein starker menschlicher Gehalt, ein mehr oder weniger zum Ausdruck gebrachtes inneres Suchen charakterisiert auch die beiden Novellenbände *Bugie* (Lügen, 1932) und *Distacco* (Loslösung, 1934) und versöhnt uns mit der müden Resignation, die auch hier den Grundton bildet: es gibt bestenfalls ein kurzes Aufleuchten dessen, was den Sinn des Lebens gewährleistet, dann stirbt auch das dahin und läßt eine kaum erkennbare Spur zurück. Die menschliche Seele gibt uns unlösbare Rätsel auf, allem Geschehen liegt Tieferes zugrunde, das wir mit dem Verstand nicht erfassen können. Grausam, aber mit überzeugender Realistik wird oft das Leben bloßgelegt (zum Beispiel in „Viaggio di nozze“, Hochzeitsreise). Doch kann diese ganz auf das Echte ausgehende Erzählerkunst plötzlich versagen und ins Konventionelle abgleiten.

De Michelis ist eine unerschrockene, ganz von einer neu gerichteten Geistigkeit erfüllte Kämpfernatur. Unter seiner temperamentvollen Führung stritten die Jungen in der von ihm ins Leben gerufenen Zeitung *Oggi* (Heute) manchen harten Strauß gegen die Dichter der älteren Generation, die mit der „Ronda“ die reine Form zu erhalten gesucht hatten. Die jungen „Contentutisti“, wie sie sich absichtlich mit einer unschönen Bezeichnung nannten, die „Inhaltler“, rangen im Gegensatz zu jenen um einen neuen Gehalt. Die beiden Richtungen vertreten zwei Welten.

Eurialo de Michelis ist einer derjenigen, die innerlich unablässig damit beschäftigt sind, den verborgenen Strömungen nachzugehen, die die geistige Entwicklung des neuesten italienischen Schrifttums bestimmen. Sein vor kurzem erschienenenes tief eindringendes Buch über Tozzi, eine Untersuchung, in die er aus weitem Umkreis die in der italienischen Dichtung zutage getretenen Erscheinungen einbezieht, legt davon beredtes Zeugnis ab.

Unter den Jüngeren und Jüngsten wären noch manche vielversprechenden Persönlichkeiten zu nennen. So ist vor allem der Florentiner Arturo L o r i a (geb. 1902) ein packender Erzähler. Leidenschaftlich und mit reicher Phantasie begabt, wagt er sich an eigenartige Stoffe, die oft an die alten Schelmenromane erinnern. *Il cieco e la bellona* (Der Blinde und die Bellona, 1928) und auch die Novellen der späteren

Bände sind voll innerer Spannung. Manche von ihnen sind mit grotesken und dämonischen Zügen durchsetzt. Aber auch schwankende und kaum faßbare seelische Vorgänge vermag der Dichter (so in der Novelle „*La danza sul prato*“) mit großer Zartheit darzustellen. Piero G a d d a (geb. 1902), der zuerst durch seine Novelle *Liuba* bekannt wurde, verdanken wir den unter dem blauen Himmel Neapels sich abspielenden Roman *Gagliarda* (1932), der die Schicksale eines Liebespaares zur Zeit König Murats erzählt. Gadda steht der modernen Problematik fern, dafür gelingt es ihm, das Leben in seiner bunten Fülle und Farbigkeit wiederzugeben. Sehr jung trat der Triestiner Quarantotto G a m b i n i (geb. 1910) hervor und bewies in den Novellen des Bandes *I nostri simili* (Unseresgleichen, 1932) eine bemerkenswerte und für seine Jugend ungewöhnlich ausgeprägte Erzählergabe, die Gestalten aufzurufen und Atmosphäre zu verbreiten imstande ist. In dem Bande *La serva amorosa* (Die verliebte Magd, 1930) vereinigt Alessandro B o n s a n t i sieben Geschichten von ungefährlichen Briganten, schönen Frauen, Jagden und Liebe, die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Toskana zugetragen haben sollen. Mag auch oft bei diesem Autor das Dekorative überwiegen, er bleibt vor allem ein Maler entzückender luftiger Landschaften, die ihm mehr noch am Herzen liegen als Personen und Tatsachen. Ein anderer Toskaner, Delfino C i n e l l i (geb. 1901), dem wir wertvolle Novellen wie *La balia* (Die Amme) verdanken, ist besonders durch seine längere Erzählung *La Trappola* (Die Falle, 1928) bekannt geworden. Cesare M e a n o versteht modernes Lebensgefühl einzufangen in dem nur scheinbar oberflächlichen und leichten Fließen des Romans *L'avventura è finita* (Schluß des Abenteuers, 1935).

Groß ist die Zahl der Schriftstellerinnen. Als eine der jüngsten läßt Paola M a s i n o in ihrem Kinderroman *Periferia* (Spiele am Abgrund, 1933) Hintergründe des Lebens ahnen, Marise F e r r o sucht in *Barbara* (1934) eine tiefere Schicht der romanischen Frauenseele zu erforschen, Margherita C a t t a n e o verbindet in den Schilderungen von *Io nel mezzo* (Ich mitten drin, 1935) eine feine Beobachtungsgabe mit einer Geisteskultur, welche die kleinen Dinge des Alltags reizvoll beleuchtet. Paola D r i g o, die in dem allerdings nicht ganz abgerundeten *Fine d'anno* (Jahresende, 1936) ihren persönlichsten Ausdruck gefunden hat, ist kurz vor ihrem Tode in weiten Kreisen bekannt geworden durch *Maria Zef* (1936), eines der in Italien meistgelesenen Bücher der vergangenen Jahre, einer Erzählung, die ähnlich manchen Novellen Vergas in stetig fortschreitender Entwicklung zum unerwartet gewaltsam blutigen Schluß führt. Die Dichterin offenbart darin die Gabe einer groß

angelegten, lapidaren epischen Kunst, die wohl noch vollkommener Fruchte gezeitigt haben würde, wenn nicht der Tod diesem Schaffen ein schmerzlich überraschendes Ende bereitet hätte. Ein Ehrenplatz in der heutigen italienischen Literatur gebührt der Pistojesin Gianna Manzini, deren letzte zwei Bände *Bosco vivo* (Lebendiger Wald, 1932) und *Un filo di brezza* (Ein Lufthauch, 1936) kurze Erzählungen enthalten, Skizzen eigener Erlebnisse, und Schilderungen von Bäumen, Tieren und Menschen. Wer ihrer sprunghaften Phantasie zu folgen vermag, sieht die Dinge in einer überraschenden und ergreifenden Wirklichkeit. Seelisches Geschehen, das an der Grenze des Mitteilbaren liegt, kann bei ihr noch bildhaftes Wort werden. Doch in der oft ausgesuchten Schönheit dieses Werkes offenbart sich ein erschreckendes Abirren vom natürlichen Lebensgrund, eine Zerrissenheit und eine letzte Einsamkeit des Menschen. Gianna Manzini, obschon sie der jüngeren Generation angehört, steht als Mensch noch ganz im Schatten der Übergangszeit nach dem Weltkriege. Doch deutet ihre eigenartige Geisteslage an, daß nicht nur dem Zerfall bestimmtes Menschentum aus ihren Werken zu uns spricht, sondern daß wir hier ebenso sehr ein Weitertasten nach neuen Erlebnis- und Ausdrucksmöglichkeiten vor uns haben, deren Höherentwicklung einer zukünftigen Epoche vorbehalten ist. Gianna Manzini kann vorläufig nur im Einzelnen, fragmentarisch, so erleben und gestalten. Wohl finden sich bei ihr Ansätze zu einer Gesamtschau. Doch sie sind karg und vermögen die Befürchtung nicht zu zerstreuen, daß dieser Dichterin ein Schaffen aus der Einheit heraus versagt sei.

Das Fragmentarische sowie das Autobiographische hielt seinen Einzug in die Literatur des beginnenden Jahrhunderts, als der Mensch mit seinem Innenleben in den Vordergrund des Interesses trat. Dichter wie Boine, wie Soffici konnten nicht begreifen, daß man von etwas anderem als von sich selbst sprechen könne, und waren der Ansicht, daß Roman, Novelle und Drama verschwinden müßten, um dem Rein-Lyrischen Platz zu machen. Wenn wir heute diese ganze Zeitspanne rückschauend überblicken, verstehen wir, daß eine sich anbahnende Neubildung zuerst in diesen Formen sich äußern mußte. Andererseits war die Form des Fragments schon damals der Ausdruck der geistigen Situation in ihrer völligen Zersplitterung: man vermochte das Leben nur noch fragmentarisch zu sehen und zu leben. In diesem Lichte gesehen, bekommt der krampfhafteste Drang zum Roman eine tiefere Bedeutung, welche auch von der Vorhut der heutigen Schriftsteller Italiens mehr oder weniger klar empfunden wird: der Roman ist die äußere Form der sich vom Innersten her bildenden Einheit. Und so enthüllt das Problem des Romans sich

letztlich als ein ethisches. Es wird sich lösen auf Grund einer neuen Haltung dem Leben gegenüber, einer verpflichtenden und gläubigen. Wir können die Spur dieser Entwicklung schon seit Beginn des von uns betrachteten Zeitabschnittes deutlich verfolgen. Sie beginnt mit jenen Dichtern, auf die wir anfangs nur kurz hinweisen konnten, Boine, Slataper, Jahier, sie führt weiter über Tozzi, Alvaro bis auf die Jüngsten, die sich um eine neue Haltung des Dichters dem Leben und dem Mitmenschen gegenüber mühen. Dieses Streben deckt sich mit dem, was Diego Valeri im Jahre 1923 in einer Rede über die italienische Kunst aussprach: „Die neue Kunst wird mit allen Posen aufräumen und ihre Eingebungen nur aus dem Herzen holen müssen. Sie wird den wiedergewonnenen Glauben an einen Anfang und an ein Endziel einer höheren Gerechtigkeit aussprechen, sie wird allen Wahn des Übermenschentums ablegen und im reinen und einfachen, aber im vollen Sinne menschlich sein müssen. Sie wird gläubig sein — oder sie wird nicht sein.“