

**Zeitschrift:** Neue Schweizer Rundschau  
**Herausgeber:** Neue Helvetische Gesellschaft  
**Band:** 9 (1941-1942)  
**Heft:** 5

**Artikel:** Eine grosse italienische Romantrilogie  
**Autor:** Michelis, Euralio de  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-759590>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 08.04.2026

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

# Eine grosse italienische Romantrilogie

*„Il Mulino del Po“ von Riccardo Bacchelli*

Von Euralio de Michelis

**D**er erste Band des historischen Romans „Il Mulino del Po“ von Riccardo Bacchelli, erschien 1938 unter dem Titel „Dio ti salvi“. Bald folgte auch der zweite „La miseria viene in barca“ und 1940 der dritte und letzte „Mondo vecchio sempre nuovo. Es handelt sich hier um einen grossangelegten Roman, der ein ganzes Jahrhundert italienischer Geschichte umfasst, von 1812 bis 1918. Es ist das Jahrhundert, da die Halbinsel Italien nach Metternichs Ausspruch während langer Jahre „rein geographischer Ausdruck“ war. Jene Jahre waren es, als nach dem napoleonischen Abenteuer die Vorahnungen nationalen Erwachens Italien durchbeben; deren erste Früchte die Bewegungen des Jahres 1821 waren. Im Blute erstickt, erwachte diese Bewegung zu neuem Leben, um sich nach und nach vor allem das freiheitlich gesinnte Piemont zu erobern, bis Italien endlich 1870 in Rom seine Wiedergeburt feiern konnte. Darauf aber folgte die lange mühselige Zeit der wirtschaftlichen Neubestellung des jungen Staates, schwieriger noch, weil sie mit der überall in Europa um sich greifenden sozialen Bewegung zusammenfiel. Diese fiel für uns umso schwerer ins Gewicht, als sie uns gerade in der ersten Zeit mühevoller Umgestaltung überraschte, bis endlich der grosse Krieg von 1915—1918 durch seine Gewaltprobe Italien und der Welt schliesslich den Beweis erreichter Einigkeit erbrachte. In diesen drei Epochen spielt die historische Handlung dieser Trilogie.

Nicht Zufall ist es, dass der Roman in Russland, mit dem Uebergang des Flusses Vop beginnt, als die Italiener einen Teil der geschlagenen, grossen französischen Armee bildeten; auch kein Zufall, dass er mit dem siegreichen Uebergang der Italiener am Piave im Jahre 1918 endet.

Historisches Thema ist das italienische Risorgimento. Da es sich jedoch nicht um ein wissenschaftliches, sondern um ein poetisches Werk handelt, ist vor allem jenes besondere Fühlen

hervorzuheben, das alle Italiener zu jener Zeit des Heroismus verband; eines Heroismus, der jedoch von der seelenvollen Begeisterung des Herzens übertroffen wurde; einer jungen, selbstlosen, opferfreudigen und gar nicht ruhsüchtigen Begeisterung, die umso liebenswerter war, weil sie Niederlagen für Prüfungen deutete und das Glück nur als den Beweis für den Sieg des Guten, den Beweis, dass der Preis dafür alle Berechnungen und Hoffnungen, gleich jener ersten frohen Begeisterung noch übertrifft. Garibaldi ist das schönste Symbol für das italienische Risorgimento; Garibaldi, die Verkörperung für Begeisterung, Jugend, für Hochherzigkeit und Leidenschaft. Einen Widerhall dieser Gemütsverfassung finden wir, um zwei Romane zu nennen, deren Ruhm weit über die Grenzen des Landes hinausging, in „Dottor Antonio“ von Ruffini und in „Piccolo Mondo antico“ von Fogazzaro.

Dass auch die eigentlichen Historiker von diesem Gefühl ergriffen waren, beweist die „Storia d'Europa“ von Croce. Umso stärker kommt es bei Bacchelli im dichterischen Gestalten der Ereignisse zum Ausdruck; besonders dort, wo er den ergreifenden Augenblick jener denkwürdigen Periode schildert, als selbst Papst Pius IX im Jahre 1848 die Hoffnungen Italiens zu teilen und zu segnen schien... „Es war die Zeit der Begeisterung und der Inspiration. Man möchte sich das italienische Risorgimento gleich einem Kunstwerk vorstellen; denn es ist eine festlich glorreiche Zeit, deren Tage, ja Stunden gezählt sind. Doch der Preis dieses Werkes sind neue Sorgen, neue Heimsuchungen; neues Unglück muss erlitten und überwunden werden. Und dennoch ist eine Zeit wie diese notwendig. Entsteht doch auch so Liebe auf den ersten Blick; und so innig sie zwei Menschen im Leben und im Tode verbinden mag, nichts wäre aus ihr geworden ohne diesen Blick. Jene Zeit war es, da sich die Italiener in Italien verliebten und ihm eine neue Jugend schenkten. Ebenso ist es mit der Weisheit; sie ist unerlässlich; doch gerade weil sie erstrebt werden kann, umso leichter zu erringen. Ohne jene erste Leidenschaft aber gibt es weder in der Liebe, noch in der Poesie, selbst nicht in der Politik irgendwelche Fruchtbarkeit.“ (Bd. I. S. 519)

Aus diesen paar Zeilen ist schon zu erkennen, dass das poetische Interesse Bacchellis, wenn es sich auch am Geschehen von

1848 — dem Geschwür des Risorgimentos und des Jahrhunderts — entzündet, sich darin doch nicht erschöpft. Man erlebt, dass die Begeisterung des Risorgimentos zu dem wird, was ich als den ersten Blick einer fruchtbaren Liebe bezeichnen möchte. Man ahnt darin die Bedeutung des Werdens, die gerade darum, im Vergleich zum übrigen Leben, vorbereitend, episodisch ist; man erkennt es mit dem altweisen Lächeln jenes ersten Blickes. Ohne dies wäre es unerklärlich, dass gerade der umfangreichste der drei Bände, der die schwierigen Jahrzehnte nach der Einigung behandelt — einen an sich schon wenig glücklichen und ruhmreichen, wenig politischen Stoff —, der letzte ist. Es wäre vielmehr unverständlich, dass all das, was die wegbereitenden politischen Kräfte jenes Zeitabschnitts betrifft, im historischen Bild Bacchellis eine untergeordnete Rolle spielt. Selbst wenn er sich diesen Kräften verbunden fühlt, sein historisches Interesse geht in anderer Richtung. Hier liegt ja auch, im Vergleich zu allen andern Romanen die Eigenart dieses historischen Risorgimento-Romanes. Abgesehen davon, dass im „Dottor Antonio“ von Ruffini im „Piccolo Mondo antico“ von Fogazzaro, die handelnden Personen wirklich den König und die Minister jener Epoche verkörpern (wie in „Krieg und Frieden“ von Tolstoi, wo Napoleon und Kutuzov, oder in den „Promessi Sposi“ von Manzoni, wo der Cardinal Federigo auftritt), gab es wohl auch andere erfundene Gestalten; sie gehörten jedoch zu den Vorkämpfern des Risorgimentos, zu jener sozialen Klasse, die teil hatte an den Nöten und Hoffnungen, an all den Machenschaften der Geschichte, wie z. B. Rostov und Bolkonskij in „Krieg und Frieden“, Don Rodrigo, Don Ferrante, der Onkel Graf in den „Promessi Sposi“, und schliesslich auch die beiden ungebildeten Bauern im letztgenannten Roman, die, so unwissend sie auch in politischen Dingen ihrer Zeit waren, gerade dadurch, dass sie ihr zum Opfer fallen mussten, am historischen Verlauf des Romans, genau wie jene, die selbst Geschichte machten, teilnahmen. Der Gesichtswinkel aber, von dem Bacchelli ausgeht, verhält sich indessen eindeutig marginal zum historischen Geschehen.

Die Handlung spielt in der Umgebung des päpstlichen Ferrara, also ausserhalb sowohl des lombardischen Venetien, das Oesterreich untertan, als auch des antiösterreichischen Piemonts,

das ein leidenschaftlicher Vorkämpfer für die Freiheit war; so, am Rande der beiden gegnerischen Lager, vernimmt man nur den Widerhall des nationalen Dramas.

Es scheint Bacchelli sichtlich Vergnügen zu bereiten, den passiven Widerstand, den der päpstliche Staat der österreichischen Invasion entgegensetzte, zu beleuchten, handelt es sich doch um einen faulen und passiven, nicht um einen durch Waffengewalt zu entscheidenden Widerstand. Dieses Wertes, ganz im Sinne des Risorgimentos, ist ein weiteres Zeichen, dass er seine Aufmerksamkeit von dem im Lichte liegenden Teil des historischen Bildes nach jenem im Schatten wendet, also auf Jene richtet, die Geschichte machen, nicht weil sie von einem Ideal erfüllt sind, tatkräftig mitzuwirken, sondern, weil auch sie durch die Strömung des Jahrhunderts unbewusst nach irgendeiner Seite hin mitgerissen werden. Bacchelli nennt sich selbst „Dichter und Historiker jenes kleinen italienischen Volkes, das weder von Polemik, noch von politischen Idealen etwas wusste, noch wissen wollte.“ (Bd. II. S. 334). Man begreift sein Interesse am wirtschaftlichen, vom Geschichtlichen eigentlich abhängigen menschlichen Geschehen. „In jener Wirtschaftsgeschichte steckt soviel Menschlichkeit, o Leser!“ ... (Bd. II. S. 419). Daraus erklärt sich auch sein dauerndes Verweilen unter Ungebildeten, mit Mühsal Beladenen, unter den von der Geschichte, die erbarmungslos über sie wegschreitet, Geschlagenen. Die Entwicklung des Romans liegt ganz und gar im Geschichtlichen, das für die erfundenen Episoden nur Hintergrund und Stütze ist. Selbst, wenn der junge Scacerni mit Garibaldi zu Mentana gegen die Franzosen fällt, wie Petja Rostòv von Tolstoi im Parteienkampf, oder ein anderer junger Scacerni, der letzte des Geschlechts, der sich am Piave schlägt und stirbt, so ist es Bacchellis einzige Sorge, sie von jeder Verantwortlichkeit im Zusammenhang mit dem historischen Geschehen freizusprechen, mit welchem jedoch der junge Rostòv ganz verwachsen war. Der erste jener Scacerni zieht mit Garibaldi nach Mentana, weniger aus politischer Ueberzeugung, als um sich und seinen Vater von dem Vorwurf der Feigheit rein zu waschen; der andere, widerstandlos, aber auch nicht aus freien Stücken, folgt als tapferer Junge einfach seinem Schicksal. Die eigentliche Erzählung des Romans läuft immer nur gleich einer Rand-

bemerkung neben dem historischen Geschehen her: ob nun diese oder jene Episode (mit Vorliebe unscheinbare, solche, die gewöhnliche Erzählungen vernachlässigen) geschildert wird, oder rein romanhafte Motive berührt werden, die nichts mit den historischen Tatsachen gemein haben, Motive, denen eine rein äusserliche Romantik eigen ist, gleich jener von Dumas père, oder eine mehr psychologischer Natur wie bei Bourget.

Wie aber ist solch ein reicher Stoff, vom Historischen bis zu den zwei verschiedenen Arten von Romandichtung, harmonisch zu gestalten? Das dichterische Motiv waren, so berichtet der Autor selbst am Anfang des Buches, die alten, durch Dampfmaschinen ersetzten Mühlen am Po, die bis zu ihrem Eingehen betrieben werden durften...“, die alten Wassermühlen, die letzten der letzten, in deren Hinfälligkeit der poetische Gedanke, das Thema enthalten ist. Tatsächlich liegt etwas Ergreifendes in diesem Vergehen, in all dem Geschehen, das sich ereignete seit diese in Ehren alt gewordenen Mühlen, die eine um die andere, nach und nach zerfallen und verschwinden, am Flusse stehen. Denn Bacchelli weiss nur zu gut „um den grossen Zauber eines solch verzweifelten Kampfes gegen die Unerbittlichkeit der Zeit“. (Bd. 1. S. 1 usf.). Welche Poesie läge heute im Anblick dieser zerfallenden Mühlen! Gerade diese Poesie ist es, die seine Phantasie anregt zu einer Reise in die Zeit. „Ach, wie so oft vermag die Poesie Tote auferstehen zu lassen, ihnen aus dem Leben vorzulesen, gleich jener Zigeunerin, nur in rückschauendem Sinne. (Bd. II S. 64). Das Motiv der Erzählung ist eine Rückschau über das Geschick einer solchen „Po-Mühle“, eine Rückschau über ihr hundertjähriges Leben. Die Erzählung beginnt mit Lazzaro, dem ersten Scacerni, dem beim Rückzug aus Russland, beim Uebergang des Flusses Vop, ein sterbender Landsmann sein frevlerisch erworbenes Gut überlässt, das ihm den Kauf der Mühle ermöglicht. Es wird erzählt, wie er in Berührung kommt mit dem lasterhaften ferraresischen Leben, das ihn zwingt, seinen Schatz wieder zu Geld zu machen; wie er endlich, von Gewissensbissen gequält, sein Leben aufs Spiel setzt, sich daraus zu befreien. Ein überaus edler Charakter ist dieser erste Scacerni, eigentlich das Idealbild eines wahren Italieners. So edel jener, so schlecht und schmutzig geizig ist sein Sohn mit dem Spitznamen „Coniglio Mannaro.“ Für ihn

sind die Unruhen des Risorgimentos nur Anlass, sich zu bereichern, indem er den Oesterreichern Futtermittel verkauft und auch auf andere unsaubere Weise, die bis zur Erpressung geht, daran ihn seine Gattin Cecilia zu hindern sucht. Er muss es büssen, indem er im Liebsten, das er besitzt, seinem Sohne Lazzarino, gestraft wird. Dieser stirbt zu Mentana, weil er die Schande eines solchen Vaters nicht zu ertragen vermag. Ebenso hart trifft ihn die Strafe in seinem unrechtmässig erworbenen Gut, das der Po zerstört.

In all dem Elend, das die erste Frucht der wirtschaftlichen durch die Reichsverfassung bedingten Umwälzungen ist, muss nun Cecilia Scacerni, diese mutige Frau, die anderen Kinder erziehen und die Mühle betreiben. Schwer ist die neue Zeit für alle durch die grausamen Scharmützel der Klassenkämpfe, für sie besonders durch die Konkurrenz der Dampfmaschinen. Es ist die Zeit der Agrarstreike, der Messergefechte zwischen Streikenden und Streikbrechern. Auch die Familie Scacerni wird mit hineingezogen und zwar gerade, weil sie sich fern halten möchte, was dasselbe bedeutet, als sich mit den Streikbrechern zu verbünden; deshalb wird durch eine Art Boykott die Heirat Berta Scacernis mit ihrem geliebten Orbino von den Streikenden verhindert. Falsche Anklagen sind die Waffen, mit denen ihr Bruder gegen Orbino zu Felde zieht; tragische und letzte Katastrophe dieser Familie. Mit Lazzaro, dem dritten und letzten Sprössling, der am Piave fällt, schliesst die Geschichte der Müller Scacerni, die hundert Jahre vorher der erste Lazzaro beim Uebergang des Piave eröffnet hatte.

Dies der Stoff des Romans, die Fabel auf historischem Hintergrund. Es wäre jedoch interessant zu erfahren, wie sie sich im Einzelnen ausnehmen würde, um originell und poetisch zugleich zu wirken. Denn gerade durch die selbständige Entwicklung des historischen im Vergleich zum erfundenen Teil, wäre man versucht, das Werk für Geschichte, nicht Dichtung zu nehmen. Die zweifellose Ergriffenheit, von der es durchbebt ist, könnte ebensogut ein rein wissenschaftliches Werk beleben, ohne dass es Poesie werden müsste. Um Bücher zu nennen, die im gleichen Geiste, die gleiche Zeit behandeln, finden Sie bei Croce, ausser dem zitierten Kapitel der „Storia d'Europa“ viele und

ausgezeichnete Aufsätze über Männer und Verhältnisse vor der Einigung Italiens; ferner die „Storia d'Italia“ für die darauffolgende Periode. Bei Bacchelli aber geht es um etwas anderes als um das wissenschaftliche Ergriffensein eines Menschen, der einzig das Motiv eines komplizierten Geschehens zu entdecken sucht; es geht um mehr als nur um die Heraufbeschwörung vaterländischer Taten; dies ist schon aus den ersten Seiten des Romans herauszufinden. Er ist bewegt vom schwermütig sehnsüchtigen Sinn der enteilenden Zeit: „Ach wie so oft vermag doch die Poesie Tote auferstehen zu lassen, ihnen aus dem Leben vorzulesen, gleich jener Zigeunerin, nur in rückschauendem Sinne!“ Beide, Poesie wie Geschichte, tragen denselben elegischen Ausdruck, der das Erzählen Bacchellis kennzeichnet. Und der erfundene Teil? Ob der Stoff nun dem von Dumas père oder Bourget ähnlich sei, das eine ist gewiss: Der Rhythmus, der ihn belebt, ist gar nicht der Rhythmus einer erzählenden Handlung, die gleichmässig von einem zum andern übergeht, wie in den charakteristischen Romanen Tolstois oder Manzonis; denn die erfundene Erzählung ist kaum die Voraussetzung, auf der sich Episode um Episode aufbaut. Ein anderer Rhythmus, nicht der einer dramatischen Handlung, wohl aber derjenige eines elegischen Dramas bewegt jede Episode. Daher schwankt der poetische Ton auch immer in all dem reichen dramatischen Geschehen zwischem dem Idyll und der Elegie: So in der Liebe zwischen Lazzaro und Dosolina im ersten Bande; so auch im zweiten beim Tod der beiden Gatten, die an Hero und Leander, an Piramus und Tisbe erinnern; und ebenso im dritten Buch, im Idyll zwischen Berta und Orbino und auch in der langen Totenklage, die der Ermordung Orbinos folgt. Es ist gerade diese Beharrlichkeit, die dramatische Handlung in einer poetischen ausklingen zu lassen, die vermuten lässt, Bacchelli vermeide absichtlich den dramatischen und erzählenden Rhythmus; auf diese Weise erleichtert er den Uebergang aus dem eindeutig Geschichtlichen zum eindeutig Erfundenen.

Das, was die beiden Handlungen parallel weiterführt, ist nur ein Zusammentreffen rein äusserlicher Ereignisse. Dies hat jedoch nichts zu besagen, denn da, wo das Poetische einer jeden Handlung in Erscheinung tritt, d. h. im elegischen Akzent, da ist auch die tonale Einheit des Werkes als Dichtung zu finden.

Um aber Bacchellis Klangfarbe zu treffen, genügt es nicht, von Idyll oder Elegie zu sprechen. Es wäre irrig, da man, nehmen wir an, an eine sich pathetisch verströmende Inspiration wie bei Saint-Pierre denken könnte. Nichts jedoch liegt dieser Annahme ferner. Obwohl die Erzählung, wie dies Bacchelli eigen, voll tiefen leidenschaftlichen Ernstes ist, ergeht er sich doch unablässig in Abschweifungen, die den schulgerechten, fortschreitenden Rhythmus der wirklich als Problem aufgefassten Erzählung hemmen. Daraus entsteht tonal und konstruktiv eine umso grössere Annäherung zwischen Geschichte und Phantasie, als sei das eine nur ein Abschweifen vom andern. Daher wirkt dieses so ereignisreiche Werk in seiner phantasievollen Freiheit so wunderbar leicht. Man ist versucht an Ariost, an die bindingslosen Bindungen zu denken. Im ersten Moment hätte ich im Vergleich mit Saint-Pierre sagen mögen, Bacchellis Kunst sei einfacher, so ferne ist sie jenem Erzählen, das als Vorbild romantischen Erzählens gilt. Aehnlicher jedoch ist sie jenem ganz auf das Aeussere gerichteten von Dumas père. Es macht Bacchelli nichts aus, Einfälle — z. B. jene Erzählung des Schatzes — zu bringen, die sich an bekannte Episoden aus dem „Grafen von Monte-Cristo“ anlehnen. Art und Einfälle erinnern tatsächlich an die abenteuerlich prunkvollen Novellen des sechzehnten Jahrhunderts, ähnlich denen Boccaccios. Der Unterschied und das Moderne bei Bacchelli liegen in der Loslösung alles Persönlichen von der Art seines Erzählens, einer Trennung, die unkünstlerisch wirken würde, wäre sie nicht, wie es hier der Fall ist, beabsichtigt. Er erzählt, um immer wieder neu zu gestalten, so als wollte er spielerischerweise Dumas, Tolstoi, Nievo und allzu sehr Manzoni nachahmen. Man möchte es eine Lust am Metaphysischen nennen, wie sie jenen Malern eigen, für die eine Gestalt, eine Landschaft nur Anlass ist, Linien und Farben zu komponieren, ohne welche sich die Malerei nicht von der Photographie unterscheiden würde; bedeutungsvoll besonders bei jenen Malern, in deren Malerei, wenn man es genau bezeichnen will, vor allem das metaphysische Berührtsein zum Ausdruck kommt.

Dieses Vorgehen, das sich bei vielen italienischen Erzählern letzten Endes gleich einem raffinierten Lächeln auswirkt, mit Nachahmung zu bezeichnen, hiesse, es mit jenen satirischen Ver-

fälschungen verwechseln, die zu Ende eines jeden Zeitabschnittes so üppig in den literarischen Klatschereien in Blüte standen; es hiesse die gültigen, von ihm angestrebten künstlerischen Wirkungen missverstehen. Als Beispiel möchte ich dem Leser Panzini vor Augen halten: ein zweiter italienischer Anatole France, wenigstens in der Art, die überlieferten Formen anzuwenden; nicht um sie als Ausdruck eines ernsthaften Dramas wiederzugeben, sondern um sich ihrer in scherzhafter Weise zu bedienen. Bei Panzini indes, zum Unterschied von Anatole France liegt der Akzent weniger auf dem in die Handlung eingeflochtenen Scherz, weniger auch in der Spottlust, mehr aber in dem persönlichen lyrischen Abschweifen, durch das er das Gewebe seiner Erzählung zeitweilig unterbricht. Hier möchte ich daran erinnern, dass Bacchelli Mitarbeiter einer Zeitschrift „La Ronda“ war, die eine denkwürdige Polemik führte über die reinen Werte der Kunst: (die Stilwerte); eine Polemik gegen das seichte, trügerische Verweben von Gefühl und Psychologie, darin kein künstlerisches Schrifttum sein Ziel finden sollte, da Kunst Stil bedeutet, mit andern Worten, alles in künstlerischem Sinne wirksam anzuwenden. Kurz, die Polemik richtete sich gegen jene Art des Erzählens, in der gerade jene heftig als Unwerte erklärten Werte überwiegen. Nicht immer beschränkte sie sich darauf, die unpoetischen Romane zu verwerfen, vielmehr geschah es zuweilen, dass sie den in Frage stehenden Stil gewohnheitsmässig beinahe als einen Stil auffasste, dessen Inhalt gleichgültig sei, sich von ihm zu unterscheiden habe. Doch welches auch die Beweggründe oder Entgleisungen jener Polemik gewesen sein mochten, mehr als nur kritischer Untersuchung entsprach sie der besonderen Art und dem Rhythmus jener Kunst, nach der jene Schriftsteller trachteten, die sie führten: einer anti-erzählenden, unrhythmischen Art: Lyrik in Prosa, Meditation, Moral, Schilderungen, Arabesken. Wenn aber die Gefahr einer solchen Kunst darin besteht, ein kaltes Machwerk hervorzubringen, so ist die Gefahr einer sich verströmenden Kunst der Ueberschwang.

Nachdem Bacchelli nun nach zwanzig Jahren zum Verfasser eines mehr als tausendseitigen Romans wurde, wäre es dennoch irrig zu glauben, er habe mehr als nur die äussere Etikette seiner einstigen Polemik verraten; Lyrische Prosa, Meditation, Mo-

ral, Schilderung, Arabesken sind heute noch die goldenen Fäden, die den Stoff seines Romans durchwirken. Die Nachahmung ist nur eine Art Notbehelf, das, was eigentlich ins entgegengesetzte poetische Lager gehörte, ins eigene herüberzuziehn. Eines nur ist zu bemerken: Stets ist Bacchelli bei diesem Vorgehen, das bei der jungen Generation so beliebt ist, von dem ihm eigenen, rein elegischen Gefühl durchdrungen. Indem er die Handlung elegisch löst, ergibt sich einfach durch Vermeidung des Rhythmus eine neue Art, die Handlung zu wahren, aber auch ein Mittel, dem Spiel eine ergreifende Note zu geben.

Dies ist ja auch der immer neue und immer wiederkehrende Zauber dieses langen Romans. Darin liegt gerade sein bunter wechselvoller Rhythmus, seine Möglichkeit, die Töne einer ganzen Tonskala zum Erklingen zu bringen: Vom Lyrischen zum Erzählenden, zum Meditativen; vom Ergreifenden zur Ironie der Nachahmung, von der Geschichte zur Phantasie; vom Psychologischen zum Abenteuer usw. Niemals aber wird der Wechsel zur Gewohnheit; denn die gleiche geistige Anlage des Schriftstellers ist es, die alle jene Töne und den gegenseitigen Wechsel zulässt. Dieses feine Erzählen, das mehr als nur Erzählen, das ein Anhalten und wieder Weiterführen des Rhythmus ist, erinnert, scherzhaft gesprochen, an eine Tanzweise, die man vor Jahren mit „hésitation“ bezeichnete. Wichtig ist, dass auch hier der Leser lesend diesem Rhythmus folge und sich nicht einbilde, es müsste der flüssig fortlaufende Rhythmus eines Manzoni oder Tolstoi sein. Darum haben wir auch mehr als alles andere gerade diese Seite des Buches beleuchtet.

*(Uebersetzt von Hedwig Kehrl)*