

MANLIO DAZZI

## SALVATORE QUASIMODOS PARABEL

### I

Die Dichtung Quasimodos, als Ganzes betrachtet, scheint mir zur Reinheit der hellenistischen Skulptur zu streben. Geht diese doch, durch Kampf zu unabhängiger Zucht gelangend, den Weg über die Idealisierung der Form zum Ausdruck eines Leid-Zustandes, der ein stufenweises Sich-Öffnen bis zum dramatischen Augenblick möglich macht. In dieser Entwicklung lassen sich die Übereinstimmung wie die Wesensgleichheit von Form und *Empfindung* in periodischer Gliederung erweisen; man kann das in einer provisorischen Skizze zeigen.

Die erste Zeit umfaßt die drei zwischen 1930 und 1936 erschienenen Bücher. In «Acque e terre» (Gewässer und Länder, 1920–1929) wird, vermittelt durch eine mythische, heidnische Deutung, die Natur seiner Heimatinsel Sizilien sichtbar. Aber gleich darauf bestätigt sich – namentlich in der idolhaften Erinnerung an Kindheit und Jugend – die Identität des Dichters mit der Natur. Es ist dies eine Art, sich selbst in die Mythen mit einzuschließen, die wir auch in «Oboe sommerso» (Versunkene Oboe, 1930–1932) beobachten. Darin verkündet sich ein gewisser Narzismus. Himmel und Bäume fließen in der Widerspiegelung der Quellen mit seinem Bilde dahin; seine Kindheit ist «schon krank durch eine geheime Liebe, sich den Gewässern zu erzählen». Doch da sich der Naturmythos nicht in rhetorische Exaltiertheit hüllt, ist es sein Leid, das unmittelbar mit der Natur verschmilzt, ein Weinen, «Liebe zu sich selbst». In «Erato e Apollion» (1932–1936) ist die Natur schließlich völlig in ihn selbst verlagert: was Pan war, wird zum Ich, stets aber ein schmerzliches Ich («nachdem meine Liebe verloren»), ein an der Stellung des Menschen und Dichters leidendes, das jedoch um die Gnade bittet, nicht ohne die Stimmen und Gestalten bleiben zu müssen, in denen es sich verzehrt.

So ist das Wasser, in dem er sich spiegelt, nunmehr das Wort. Das beschwerliche Werden der gespiegelten Form, das eigene angstvolle Sein, sein Sterben in sich selbst schenkt ihm Leid und Freude, nicht aber das Bild als hedonistisches, vielmehr als bedeutendes Spiel. Es ist für ihn Notwendigkeit, in Harmo-

nie zu sein mit dem Gesetz der Saline, in der sich «die Wandlung des Wassers zur unverderblichen Form» vollzieht. Die Unschuld «des Mythensünders» darf auch das Wort und das Bild mythifizieren. Das Wort, dem er den «qualitativen, das heißt lexikalischen Sinn» verwehrt, mit dem es in der Poetik D'Annunzios verstanden war; «Die Poetik, die wir erstrebten, ist an den *quantitativen* und gefühlsmäßigen Werten des absoluten Wortes orientiert», sagt er 1939, und bei der Übersetzung griechischer Lyriker spricht er, vorwiegend den metrischen Wert betonend, von «der inneren Kadenz der im Vers gebildeten Wörter». So sucht er auch die absolute Gültigkeit des Bildes.

Gefühl und Innerlichkeit des damaligen Quasimodo verlangten eine solche formale Verpflichtung, sagen wir: einen solchen theoretisierten Formalismus, und es war natürlich, daß er in seinem Hermetismus Ausdruck gefunden hat. Die eigentliche Stärke der verschiedenartigen Personifikationen unseres Hermetismus bestand in der Besinnung auf die dichterische Wesentlichkeit, in der das Wort zu neuer Macht gelangt. Seine Gottheit ist – und ich glaube sagen zu können: ist gewesen – die logische Zusammenhanglosigkeit, die Verneinung der normalen Rede, das Schaffen in prälogischen, aus in Anspielungen und Analogien sich ergehender Phantasie gebornen Formen, einer Phantasie, in der allein die Bilder völlig erhellt sind und erhellen, elektrische Entladungen in der Finsternis. Man gestatte uns, das Phänomen nicht als ein historisch absolut-gültiges zu registrieren, denn wir wissen wohl, daß der Weg der Dichtung durch scheinbar gewöhnliches, in Wahrheit abgeklärtes Wort und Sprechen, wie er in der Gegenwart zum Beispiel von Saba in den «Parole» gegangen wurde, schwerer ist. Das formale Ergebnis des Hermetismus wurde mit seinem «odi profanum vulgus et arceo» und dem Postulat des Leser-Dichters wie eine Mystik eingeführt. Doch sein Mysterium hört niemals auf, eine suggestive Wirkung auf Quasimodo auszuüben. Noch nach 1955 schreibt er: «Das Geheimnis hat glückliche Ränder, Stratageme, schwierige Attraktionen», auch: «Vielleicht läßt der dumpfe Schlag des Geistes meine Liebesworte nicht hören und die Angst vor dem willkürlichen Echo, das die Bilder erstickt . . . oder vielleicht ist es die Farbe, die sie blendet.» Das zeugt von Zusammenhang in seinem Entwicklungsgang auch zu andern Lösungen und unterstreicht den Wert der Suche nach seinem Ausdruck in jener ersten Zeit. In ihr können zugleich alle Schwankungen, Einflüsse und Nachwirkungen wahrgenommen werden, wie sie eine sehr aufmerksame Kritik in großem

Umfang festgehalten hat. Um ein paar winzige und sehr sinnfällige Feststellungen anzudeuten: das Dantesche «que fa secche mie voglie», das Leopardische «un telaio batteva nel cortile», das Pascolische «ha pure un suo nido il mio cuore», der Ungarettische Gequälte und Schiffbrüchige (in «Al tuo lume naufrago»). Auch ist die alte Duldung aufgegeben zugunsten des Schreiens, das wohl die Grenze des Ausdrucks für eine nicht meditierte, sondern in hartnäckigem Sich-in-sich-selbst-Verschließen erlittene Einsamkeit darstellt und sich mit Leichtigkeit im Apodiktischen, im Exklamatorischen, im Rhythmus des Schluchzens kundtut. Als eine andere Regung in Quasimodos erster Zeit ist indessen für weitere Entwicklungen die Versuchung einer wenn auch maßvoll ausgeführten logischen Sprache in Rechnung zu stellen («I ritorni», «Anche mi fugge la mia tristezza», «Compagno», «Senza memorie di morte», «Verde deriva», «D'alberi sofferta forma», «Sovente una riviera»).

Die «Nuove poesie» (Neue Gedichte, 1936–1942) bezeichnen die zweite, ungewisse Zeit, die Zeit der Dichotomie. Die Liebe, ehemals ein Schutz gegen die Trauer und selbst Trauer, findet nunmehr Gehör. Das sänftigt die verzweifelte Sehnsucht nach Sizilien, söhnt ihn ein wenig mit der Exilerde aus. Der Serchio, die Adda, die kleinen lombardischen Seen, die Ufer von Lambro und Brianza, das Lazzaretto vecchio und der Schnee finden in seinen Versen ihren Platz. Nicht daß die Erinnerung an seine Flüsse versiegt, daß ihm «die Gestade der homerischen Kindheit, der Südwestwind auf den Inseln, unheilvoll bei südlichem Mond,» das Herz nicht bluten machen. Der Schneewind, der in den Gehegen der Schäfer droben in den Dörfern heult, erinnert ihn an «das tierische Geheul» der Mutter, hinter versperrter Tür, als er fortging. Aber aus der Evokation kann beim Vergleich zwischen den Ländern eine Fabelerzählung werden:

Im Norden meiner Insel und im Osten  
ist ein Wind, von den Steinen  
zu den geliebten Gewässern getragen: im Frühling  
öffnet er die Gräber der Schwaben;  
die goldenen Könige legen Blumengewänder an.

Das Heimweh, ein Zustand verzauberter Seele:

Und an meinem Abend schwanken  
Vögel, nach Orangen duftend,  
auf den Eukalyptusbäumen.

Auch die Form spiegelt die Dichotomie und den Widerspruch im Innern wider (manchmal gedrängt wie in «Sera nella valle del Mäsino», Abend im Tal von Mäsino). Sie ist ein Wiederfinden der enträtselten, manchmal tagebuchartigen Rede, welcher auch der Vers entspricht, der den mit allen Hiatus und Krasien des dekadenten Verses eher metrischen als rhythmischen Elfsilbner annimmt. Und dann plötzlich folgt ein Zurückgreifen auf die Schärfe und Brüche des hermetischen Geistes. Man begreift die geliebte Frau, in der allein die Autobiographie von Zeit zu Zeit den ersten Begriff des Gesprächs gefunden hat, und die Entrücktheit des Dichters im geheimen, landschaftserinnernden Traum hält an.

Den zweiten Begriff des Dialogs, die Gesellschaft, findet er erst mit «Giorno dopo giorno» (Tag um Tag, 1947), dem Beginn seiner dritten Zeit. Da war das jahrelange Schweigen, die Unterbrechung des Gesangs in dem schrecklichen, grausamen Krieg, «mit des Fremdlings Fuß auf dem Herzen», die Peinigung des Geistes zwischen den Ruinen und in den Gehegen des Glücks auf den benachbarten Hügeln; die Notwendigkeit fordert, aus sich selbst herauszutreten, zu wählen, teilzunehmen. «Das gestrige dünnkelhafte und verfluchte Urteilen» und das «geschriene Bekennen» (Carlo Bo) sind nicht mehr tragbar, will man sich nicht von der Zeit lösen. «Der Sinn seiner inneren Geschichte» (id.) kann nur weiterleben, wenn er sich mit der neuen Geschichte der Menschen verbündet und wenn das Anonyme in der Person des Dichters Form gewinnt.

Eine mutige Prüfung und Rechtfertigung dieser notwendigen Wende finden wir in der «Rede über die Dichtung». Die Kriege wandeln das moralische Leben eines Volkes, und diesen Wandlungen kann nicht eine andersartige Epoche der Poesie entsprechen. Quasimodos neue Verpflichtung ist der Neuaufbau des Menschen, wozu weder die Lüge der poetischen Erfindungen noch die «abstrakten Modulationen des Gefühls» dienen können, sondern Freiheit und Wahrheit, aufgehoben in jener Schönheit, welche allein schon die Ethik der Dichtung ausmacht. Es ist die Gegenwart des Menschen im neuen Weltbegriff. «Die Beziehung Leben-Kunst steht im Mittelpunkt des modernen Denkens.» Postuliert ist eine soziale (nicht soziologische) Dichtung, welche zum Dialog strebt und «bereits eine Frage dramatischer Dichtung» ist. Nach Verlust der geliebten «sillabazioni» und der Poetik der Erinnerung sucht er sich eine neue Sprache, wie Dante sie nach «Vita Nova» in der «Commedia»

gesucht hat, «geläutert in der Berührung mit den menschlichen und realen Inhalten». «Die italienische Dichtung nach 1945 ist in ihrer Art choralhafter Natur; sie strömt in breiten Rhythmen dahin, spricht von der realen Welt mit gewöhnlichen Worten, erhebt mitunter Anspruch auf die Epik.»

Die Begegnung mit der Wirklichkeit ist unauslöschlich, die Darstellung des Realen erhält einen tragischen Ton. Der einsame Aufschrei früherer Zeit wird zum Geheul. An dessen Stelle tritt dann allmählich eine untröstliche Ergebenheit, die sich zu Bescheidenheit wandelt. Auch der Vers ist bescheidener, nämlich der nunmehr rhythmisierte Elfsilbner vieler Gedichte.

Nicht daß die neue Stellung ohne Erschütterungen, ohne Fehler und Übertreibungen gehalten wird. Quasimodo kann sich nicht leicht von seinen Mythen lösen. Hierzu gehören auch die berühmten, als Opfergabe im Gezweig der Weiden hängenden Harfen, eine *défaillance*, da er sie sogleich nach der Evokation von einer Mutter Sohn, «gekreuzigt am Laternenpfahl», gebraucht. Verschmolzener und lebendiger erscheint der mythische Anklang, das Namenssymbol, im folgenden Buch:

Wir sind schmutzig vom Krieg, und Orpheus wimmelt  
von Insekten, ist von Läusen durchlöchert,  
und du bist tot.

Quasimodo hat ein Bedürfnis nach Mythen, auch das nach der Wahrheit, aber die brutale Wirklichkeit gewährt sie ihm nur mit Widerstreben; daher «die ganze Skala seiner Ungewißheiten», seiner «vielleicht», seiner Fragezeichen (Carlo Bo). Daß er sich dem ihm so eingefleischten autobiographischen Diktat entzieht, eine Bürgerlichkeit annimmt, sich mit einem vertraulichen «Du» an einen abstrakten Menschen wendet («Uomo del mio tempo», Mensch meiner Zeit), das alles kann die Stimme auch zu einem leicht oratorischen Ton aufschwellen.

Und in das folgende Buch, «Lamento del Sud» (Klage des Südens), in einem «absurden Kontrapunkt» geladen mit Erinnerung und sozialem und historischem Protest, bringt er durch seine Wiederholungen einen Schatten von Eloquenz. Das ist die Gefahr und der Preis der zivilen Poesie.

Unter dem Zeichen der Bescheidenheit (welcher Weg vom jugendlichen Narzismus!) steht auch «La vita non è sogno» (Das Leben ist kein Traum, 1946 bis 1948), aber hier gewinnt, weil eben der Tod wieder natürlich und nicht

gewaltsam geworden ist, die neue Sprache ihre Reinheit. Das Buch beschließt jener schicksalsergebene, bewegte «Brief an die Mutter», in dem sich seine sizilianische Ahnung für das Sohnesschicksal so lauter ausspricht: «Armer, so eifrig im Herzen, sie werden ihn eines Tages irgendwo töten», und wo das so schlichte Gebet des Sohnes für sie steht: «Ach, lieber Tod, rühre nicht an die Uhr in der Küche.» Ihm schließt sich im letzten Buch sogleich das Gedicht «An den Vater» an, stark und gut, mehr als je befreit und wirklichkeitsschwer und erfüllt mit verhaltener Liebe.

«Il falso e vero verde» (Das falsche und wahre Grün, 1949–1955) ist bereichert um die Entdeckung jenes dem Hedonismus der Gemeinen entgegengesetzten «bäuerlichen Menschentums» der Gebrüder Cervi. Ihm, der den Lockruf des neuen Zeitalters gehört hat, «bleibt die Scham, Tagebuchverse zu schreiben». Aber was für ein Tagebuch, wenn die tragischen Tage in einem seiner durch Wirklichkeit und Gefühlsschwere dramatischsten Gedichte reife Gestaltung gefunden haben, im johannitischen «Lobgesang vom 29. April 1945», wo in einer absoluten Sphäre das Erbarmen des Ermordeten mit dem Mörder und das Recht der Mutter, den an den Füßen aufgeknüpften Leichnam des Mörders zu verhöhnen, miteinander ringen. In einer unmittelbaren, um nichts weniger dramatischen Gegenüberstellung werden die Namen der «Fünfzehn von Piazzole Loreto» skandiert:

o unser liebes Blut, das nicht befleckt  
die Erde, Blut, das die Erde weicht . . .

Aus der qualvollen, gespiegelten Welt des Wassers ist eine bescheidene, an Poesie aber trächtigere Wirklichkeit geworden: «Langsam steigt aus der Tiefe wieder der Eimer, bringt Gräser und Gesichte, kaum bekannte.»

Das heißt nicht, daß ihn die antike Disziplin und das suggestive Geheimnis nicht mehr verlockten. Und in «La terra impareggiabile» (Das unvergleichliche Land, 1955–1958) schlägt er sich herum zwischen der frostigen, ein Schauern verratenden Prosa einer «Zeitungsnotiz» oder der in der Art Mafais abgefaßten Skizze «Fast ein Epigramm» und der gegen das Leben, den «gemeinen Piraten», gerichteten Bestätigung seiner Treue zum «inneren Wort», zwischen der Abweisung der mechanischen, «die Träume zerstampfenden» Wirklichkeit und dem Geltenlassen der Stadt seines langen Exils, die durch die Verwüstungen des Kriegs zu einer Wirklichkeit seines Fleisches

geworden war: «Wie stark ist der Griff, betrachte ich hier, schon seit Jahren, und was für Jahre!, die schmutzigen Sterne auf den Kanälen.»

Wenn er sich in die Mythen Griechenlands versenkt, verschmilzt der Naturalismus der betreffenden Passagen mit der Bitterkeit über die Widersprüche und Verderbtheit der Dinge, der Überzeugungen, der Zeiten. Die Reise Cecchis, Aufzeichnungen Montales, Serenis kommen in die Erinnerung, aber das Leiden ist ganz «sizilianisch-griechisch», vom Zauber des Mythos gelöst: «Ich suche nur Dissonanzen, Alfeo, etwas mehr als die Vollkommenheit.» So hat die Wirklichkeit auf ihn gewirkt, der er seine quälenden Fragen stellt.

## II

Die Dichtung Quasimodos ist Schmerz und unendliche Klage. Läßt man die seltenen Lösungen von sich selbst außer acht, die in der letzten Zeit seine Deutung der Geschichte verstärken, so ist es ein lyrisches Ich, das diese Dichtung durchströmt. Sie ist eine Abfolge innerer Ereignisse, man kann sagen: seiner Traurigkeit. Noch nach 1955 schreibt Quasimodo: «Ich lese meine Geschichte wie ein Nachtwächter die Stunden des Regens.»

Das erste Zeichen der Klage erscheint in jenem Schmerz über die kurze Dauer des Einsseins mit der Natur, die Kürze der Erleuchtung in der Einsamkeit und der kaum geborenen dichterischen Empfindung, wie er sich in den drei Versen von «Und plötzlich ist es Abend» ausdrückt. Aber da fallen auch schon alle die herrschenden Motive ein: Schmerz über die Trennung von seiner Heimat, welcher erschwert wird durch Feindseligkeit und Liebe, Klage um die nie besessene oder nicht wiedererlangte Kindheit, Bitterkeit über das Leben, Gegenwart des Todes.

Wenn seine Traurigkeit von ihm weicht, hat er den Eindruck, von sich selbst getrennt und verlassen zu sein. Auch die Liebe ist Schrecken, die Dichtung Leiden: «Deine furchtbare Gabe des Wortes, Herr, büße ich fleißig.» Die Musik läßt ihn für kurze Zeit die Heimsuchung vergessen.

Unermeßliche Einsamkeit. Der Bund mit den andern, zu dem die gemeinsame Tragödie gedrängt hat, bedeutet nur noch neuen Schmerz, Schmerz der Teilnahme, in dem eine neue Angst aufsteigt, nämlich die vor den «Worten unserer vorläufigen Bilder» und dem damit unvereinbaren Zwang, den die Wahrheit verlangenden Menschen mit «Sofort, sofort!» zu antworten.

Der in seiner Lyrik allgegenwärtige Tod schlägt auf jeder Seite das Zeichen von Quasimodos Besessenheit. Die maßvolle oder selbstvergessene, sehnsüchtige Betrachtung Siziliens ist nie ohne eine gewisse Totenhaftigkeit. Die ganze Natur ist voll Aderm, Stimmen und Liebe von Toten: im Schatten eines Baums, in den Gräsern, in den Silben der nächtlich rauschenden Blätter, in den Winden. Seine Sehnsucht, sich in die geöffnete Scholle zu betten, dauert an. In ihm, «verborgen und tief, kaut ein Leichnam uringetränkte Erde».

Auf dem Gesicht oder den hellen Händen der Geliebten liegt Schatten oder Farbe des Todes. Auch das in sich entzweite Sein ist gleichsam ein «lebendiges Sterben». Toter als die Toten sind in ihren mechanischen Tätigkeiten die namenlosen Menschen der fremden Stadt. Bisweilen färbt alles der Tod allein, wie auf folgender Seite:

Wir werden an schweigenden Häusern entlanggehen,  
wo Tote mit offenen Augen stehn  
und Kinder, erwachsen schon  
beim Lachen, das sie traurig macht,  
und Laub schlägt an schweigende Fenster  
mitten in den Nächten.  
Auch wir werden Totenstimmen haben,  
wenn wir auch bisweilen lebendig waren,  
oder das Herz der Wälder und das Gebirge,  
das uns zu den Flüssen trieb,  
brauchte nichts anderes als Träume.

Mit «Giorno dopo giorno» (Tag um Tag) und andern Dichtungen ist der abstrakte Tod eine tragische, unnatürliche, mit eignen Augen gesehene, mit Nachdruck erfragte, trostlose Wirklichkeit geworden. Gegenüber den dramatischen Gestaltungen stehen die hauchzarten Evokationen geliebter toter Frauen. Das Hendiadyoin Tod-Leben ist noch entzweit in den Visionen Griechenlands. Aber angesichts des Schreckens einer möglichen Zerstörung der Erde durch den Wasserstoff der Herren dieser Welt erhebt sich jener stolze und qualvolle Traum «Eine Antwort», worin der Dichter eine «gleiche Festigkeit vor dem Leben und vor dem Tod, welche einander nicht entgegengesetzt sind,» verkündet. Doch ich würde nicht sagen, wir hätten es hier mit einer Lösung des Verhältnisses Leben – Tod zu tun – eher mit einer ersehnten Beruhi-

gung -, noch habe sich dieses Verhältnis ihm anders denn als lyrische Unruhe dargestellt. Es gibt aus seinen Jünglingsjahren einen andern Traum: er ist gerade gestorben und die Lieben, die in «einer halb in der Luft schwebenden Stadt» auf ihn warteten, rufen ihn, und die Sterne und die Dinge scheinen ihm nunmehr den Sinn des Lebens enthüllen zu wollen:

doch mich schmerzte ein letztes Lächeln  
von frischer Frau, lang auf dem Rücken liegend, mitten  
in Blumen.

In seiner Essenz gedrängt voll von Frühling und Liebe, mit dem Sinn einer mythischen Genesis, eines panischen Elementenkreises, ist «Ohne Todeserinnerung» eines seiner hellsten Gedichte. Und mit einer gewissen euphorischen Emphase beginnen die «Nuove poesie» (Neue Gedichte) – «Vielleicht ist ein wahres Zeichen des Lebens» – die endlich erhörte Liebe zu feiern: «O Liebste, wie fern war der Tod von der Erde.» Verneinungen, die immer noch Gegenwart bedeuten.

Sehr bezeichnend für die künftige Entwicklung ist sein zwischen 1930 und 1932 geschriebenes Gebet, Gott möge ihm im noch verbleibenden kurzen Lebensabschnitt gewähren, die Strafe in offene Bewegung umzuwandeln und sich in der Fülle glücklichen oder schmerzlichen Werdens auszusprechen. Doch als der barbarische Tod vom Himmel herniederstürzt und der gewaltsame Tod unter den Menschen entfesselt wird, scheint das Leben jeden Wert und Trost verloren zu haben. Erst mit «La vita non è sogno» (Das Leben ist kein Traum) geschieht ein Wiederaufstieg aus der Todeserinnerung, welcher dem Leben Unendlichkeit verleiht. Wir hören nun ein *carpe diem*, das zwar stets vom Sinn für den Tod geweckt wird, einen Tod jedoch, dem die Gewaltsamkeit genommen ist; wir vernehmen – zwischen dem Entsetzen vor dem Gestern, der Lüge des Heute und der Angst vor dem Morgen – ein bewegtes Bitten um «einen Tag, ein einziger sei unser», ein Tag des ländlichen Idylls und der Liebe. (Und die Erinnerung taucht auf an ein ähnliches schönes Gedicht von Sibilla Aloramo.) Aber es widerstrebt ihm bereits, das Leben in seinen stürmischsten Erscheinungen zu fassen: «... das falsche und wahre Grün des Aprils, welch hemmungsloses Grinsen des sicheren Blühns.» Gegen unsere einzige Gewißheit, daß nur der Tod unsterblich ist, bricht sich die zaghafte Bejahung unseres Seins Bahn: «... der Träume, der Tränen, der Leidenschaft-

ten des Menschen, der den Fragen, den noch offenen, unterlag.» Bis jenes «Nein dem Tod, gestorben in Auschwitz» ausgesprochen ist, wo der wissenschaftliche Tod Tötung des natürlichen Todes war. Es scheint, nach so großer Qual ist der Traum von der «gleichen Festigkeit vor dem Leben und vor dem Tod, welche einander nicht entgegengesetzt sind,» zurückgewonnen.

Man kann fast sagen, daß Quasimodo ein Trost im Schmerz zuwuchs, nämlich ein ausgeprägter, seine Dichtung stets begleitender Sinn für das Idyll. Für alle die langsamen Flüsse Siziliens steht bei ihm der Platani:

Wo der Platani Muscheln rollt  
unter dem Wasser, zwischen den Füßen der Jungen  
mit olivfarbener Haut;

er denkt an den Anapo, wo er sich als Jüngling in die Spiele der Wassergötter mischt und dann erschöpft am Ufer liegt, wie der erste Mensch die Geliebte in seiner Rippe ahnend, während «sanfte Tiere mit luftigen Pupillen im Traume trinken».

Für alle Flüsse der Lombardei erscheint die Adda in seiner Erinnerung. Auf ihren Wogen kehrt das nunmehr menschliche Gefühl einer inneren Bewegtheit zurück, die ehemals mythisch, panisch war, einem Ich-Pan zugehörte.

Es ist nun zwar nicht mehr die Zeit der Idyllen und Horoskope, sagt er, aber der einstigen Traurigkeit des Straßenkreuzes in «Die Gasse» tritt nun doch als Ergänzung das tragische Idyll «Schnee» zur Seite. Wenn ihm auch der Frühling nicht mehr genügt, «Heute, den 21. März» ist ein tröstlicher Frühlingseinzug. Und unter den letzten Gedichten findet sich noch ein sizilianisches Idyll, «Ein Krug mit Zweigen».

Dieses Wasser fließt heller zwischen den vielen Windungen, zwischen Fiebern und angstvollem Fragen, zwischen Stolz und Bescheidenheit, zwischen Erbarmen mit sich selbst und mit den andern, zwischen Mythos und Wahrheitsfrage. Die natürliche Landschaft, im ganzen Umfang des Begriffs, ist die erste Wirklichkeit gewesen, die Quasimodo zur Dichtung emporgehoben hat, und sie bleibt es, einst einsam, jetzt bewohnt, einst traumhafte Kontemplation, jetzt von den Ereignissen zerrissen, einst strömendes Gefühl, jetzt kurzes, aber nie zufälliges Notat, immer seinem Fühlen angeglichen wie die Gewässer dem Boden, Spiegel und sensitive Form der Empfindungen.

*Übertragen von Manfred Starke*