

Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 23 (1920-1921)

Artikel: Die moderne italienische Literatur [Schluss]
Autor: Filippi, Luigi
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-749709>

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: 14.01.2026

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

DIE MODERNE ITALIENISCHE LITERATUR

(SCHLUSS)

II

Der erste Teil dieser Ausführungen (im 1. März-Heft) war der modernen italienischen Versdichtung gewidmet. Von dem Dreigestirn Carducci, d'Annunzio, Pascoli ausgehend, wurden Corrado Govoni, als ein Moderner von starker Individualität, sowie die namhaftesten Vertreter des Futurismus und des Avanguardismo gewürdigt.

Hier soll nun von der epischen und von der dramatischen Literatur die Rede sein.

Als man vor kurzem den achtzigsten Geburtstag Giovanni Vergas feierte, des Schriftstellers, der Italien seit Manzonis *Promessi sposi* wohl die bedeutendsten Romane geschenkt hat, da bot sich eine treffliche Gelegenheit, mit der italienischen Erzählungskunst eine Halbjahrhundertabrechnung zu halten. Schade, dass man diese Gelegenheit verpasst hat; diese Abrechnung hätte vielleicht ein interessantes Ergebnis gehabt.

Auch der moderne italienische Roman rühmt sich eines Triumvirates, das bis vor zehn oder fünfzehn Jahren regierte und aus Giovanni Verga, Antonio Fogazzaro und Gabriele d'Annunzio bestand. Verga schrieb sein erstes Werk mit einundzwanzig Jahren (1861), der Roman jedoch, der ihn berühmt machte, erschien erst zehn Jahre später unter dem Titel *Storia di una capinera*. Zahlreiche andere Erzählungen folgten ihm, darunter einige wahre Meisterwerke: die beiden Romane *I Malavoglia* und *Mastro don Gesualdo*, und einige Novellen aus den Bänden *Vita dei campi* und *Novelle rusticane*. Viele Romane und Novellen Vergas spielen in Sizilien, doch braucht man ihn deshalb nicht einen Heimatkünstler zu nennen. Er ist ein wirklicher Schöpfer; seine Charaktere stehen in vollem Einklang mit den sie bewegenden Leidenschaften. Gleich Manzoni nimmt er — obschon dies nicht sofort bemerkbar ist — an den Schmerzen und Freuden seiner Helden keinen Anteil. Manzoni bleibt heiter vor den Erlebnissen, die er erzählt; Verga ist leidenschaftslos; beide sind meilenweit von der Welt ihrer

Erzählungen entfernt, und die Menschen, die ihrer Phantasie entspringen, leben ihr eigenes Leben, und gerade dies ist, meiner Meinung nach, allerhöchste Schöpfungskunst. Verga galt in seiner aktiven Zeit (seine Feder ruht nun seit beinahe zwanzig Jahren) als ein Vertreter der italienischen veristischen Schule; heute jedoch wird allgemein erkannt, dass er in denjenigen seiner Werke, die nicht untergehen werden, gar keiner Schule angehört, es sei denn jener der großen Schöpfer. — Kurz, entschlossen, einschneidend im Stil, oft kraftvoll im Ausdruck und klar im Detail, lässt Verga seine Personen in einem stets von Leben erfüllten Rahmen sich bewegen; stets bleibt er Meister all' ihrer Handlungen und Gespräche; er überlässt sie unerbittlich ihrem Schicksal, mit solch psychologischer Folgerichtigkeit, dass uns selbst jede Lust des Widerspruches vergeht. Seine Welt ist aber nicht das Leben in seiner Nacktheit und Roheit, mit seiner Schande und seinen Schmerzen; vielmehr liegt bei ihm über Allem der Schimmer einer Poesie, die seiner Liebe zur allgegenwärtigen, wenn auch von ihm nicht eingehend beschriebenen Natur entspringt; eine Poesie, die besonders auch darin liegt, dass seine Menschen und Geschehnisse von echter Humanität erfüllt sind und nicht selten eine hohe symbolische Bedeutung erhalten.

Antonio Fogazzaro war der größte Vertreter der psychologischen Richtung innerhalb des italienischen Romans. Als ein Dichter, der Land und Bergwelt tief empfand und die zartesten Regungen der Seele feinsinnig analysierte, wusste er in einigen seiner Werke die menschliche Psyche so tief zu ergründen, dass er dabei außergewöhnliche Wirkungen erzielte. Religiös und sinnlich zugleich, enthüllt er in beinahe allen seinen Romanen den Zwiespalt zwischen diesen beiden Neigungen. In seinen letzten Lebensjahren betonte sich immer mehr die religiöse Richtung, wobei sein Geist ruhig und hell wurde; *Leila*, sein letzter Roman, ist die Frucht dieser seiner abgeklärten Lebensbetrachtung. — Fogazzaro ist gänzlich verschieden von Manzoni und Verga: er ist kein Schöpfer lebensvoller Charaktere; seine bestgelungenen Gestalten sind immer noch eher Schattenbilder als Personen: dagegen ist er ein Modellierer der Seelen, ein psychologischer Ergründer, der, seine Helden peinigend, die tiefsten Falten ihrer Seelen durchforscht. Es sind immer ruhelose Menschen, die sich mehr durch die Sprache ihrer Seele

als durch eine wirkliche Stimme ausdrücken; auch wenn sie schweigen, werden sie von irgend einem Zweifel, von einem kaum fassbaren Gefühl derart geplagt, dass sie darüber höchst unglücklich werden. Die Unrast der Figuren Fogazzaros ist stets durch ihre starke Sinnlichkeit verschärft, welche, obschon vom Verstande und vom Glauben niedergekämpft, doch alle Adern des Körpers durchdringt und ihn nicht selten geradezu vergiftet.

Gabriele d'Annunzio ist als Romanschriftsteller, was er als lyrischer Dichter ist: kein Erneuerer, kein Schöpfer, aber ein überraschender Anempfänger, der es meisterhaft verstand, sich der Theorien und der Praxis Anderer zu bemächtigen, und gleichwohl allem, was er schuf, ein eigenes, trotzig starkes, berückendes Gepräge zu verleihen. Dem zukünftigen Literaturhistoriker wird es nicht leicht fallen, Ursprüngliches und Erworbenes in d'Annunzios Werk auseinander zu halten. In seinen Romanen findet man Nietzsche, Tolstoi und Dostojewski; ihre Gedanken zusammengeschweißt zu haben, ist d'Annunzios Werk. Er lässt an einem fremden Funken seine eigene Flamme entsprühen; was Andere gedacht haben, entwickelt er mit der ihm eigenen Logik. Kraft dieser wunderbaren Gabe der Assimilierung ist d'Annunzio, wenn nicht originell, so doch oft eine machtvolle Persönlichkeit, und seine Romane werden sich stets durch eine eigene, mit keiner andern vergleichbare Färbung auszeichnen. Dies gilt für den Inhalt. Was die Form betrifft, gibt es in Italien keinen Dichter, der ihn an Reichtum der Sprache, an Kraft des Stils und an Mannigfaltigkeit im Ausdrucksvermögen übertrifft.

D'Annunzio gab sich schon seit seinen ersten Versuchen der Pflege des ästhetischen Gefühles hin, und dieses beherrscht auch all' seine Romane; in diesen finden wir weiter die Entfaltung jener durchaus lateinischen Lebensfreude, die ihn im Anfange zur Verherrlichung des freien Naturlebens trieb und später, als er sich in die Nietzsche'schen Gedanken eingelebt hatte, zur Vergötterung seines *Ich*. Aus dem Gesetz des Übermenschen entstand in d'Annunzio auf dem Gebiet des geistigen Lebens der Wille zum Helden- und Herrschertum; das Korrelat im materiellen Leben war sein starker Wunsch nach Genüssen. Davon rührt jene zügellose, in vielen Fällen krankhaft gewordene Sinnlichkeit, die seinen Romanen durchwegs eigen ist.

Dies also wären die drei größten italienischen Romanschriftsteller nach Manzoni. In den heutigen Erzählern finden die Eigenschaften jener drei eine bald offene, bald verschleierte Fortsetzung. Zwei unter diesen bilden gleichsam das Bindeglied zwischen der alten und der neuen Schule: Luigi Pirandello und Grazia Deledda. Obgleich sie nicht mehr jung sind und viele ihrer Werke noch der Periode Fogazzaros und d'Annunzios angehören, sind beide noch literarisch sehr tätig. Pirandello ist ein Sizilianer wie Verga; Deledda ist Sardinerin. Bei diesen Inselbewohnern spürt man ihren Ursprung an der Rauheit und Kraft ihrer Inspiration und am Wesen ihrer Helden, die in der Regel weder raffiniert, noch sonderlich sanft sind. Pirandello übertrifft Verga als Stilist, erreicht ihn jedoch in der Produktionsfähigkeit nicht. Er ist mehr Beschreiber als Schöpfer; aber obschon er an Beobachtungsgabe reicher ist als Verga, so besitzt er doch bei weitem nicht die Kunst des letzteren, uns in kräftigen Zügen einen Menschen wahrhaft lebendig zu machen und ihn durch viele Seiten hindurch stets im gleichen logischen Bereich menschlicher Poesie festzuhalten.

Der umfangreichste und bedeutendste Roman Pirandellos ist bis auf den heutigen Tag *I vecchi ed i giovani*. Auch hier zeigt er sich eher als genauer Darsteller des Außenlebens, denn als psychologischer Ergründer. Dies bedeutet Mangel an Schöpferkraft. Pirandello gelingen daher die Novellen besser als die Romane. In den ersteren ist die Handlung kürzer, der schöpferische Akt dauert weniger lange und lässt die Grenzen seiner Intensität nicht so leicht erkennen. Als geborener Novellendichter schafft Pirandello keine Charaktere, sondern er bringt uns „Fälle“. Er gehört bestimmt zu den ersten, ja er ist vielleicht der erste unter den lebenden Novellenschreibern Italiens. Diese Dichtungen, die bereits zu hunderten der Feder des Sizilianers entsprungen sind, haben indessen den einen großen Fehler: sie kommen mehr vom Gehirn als vom Herzen her. Sie geben eher eine willkürliche Lebensauffassung wieder, nicht die volle Wirklichkeit. In Pirandellos Novellen finden wir auch Humor, Ironie, Skeptik und Pessimismus; also vielerlei geistige Gaben, die bei der scharfen und klaren Wiedergabe des realen Lebens eher hinderlich sind. Wenn Pirandello sich von der Last seiner Geistigkeit befreien könnte, besäße er in stärkerem Maße die Eigenschaften, die ihn zu den von Wenigen erreichten Höhen führen könnten.

Auch Grazia Deledda hat Novellen geschrieben; den ersten Platz in der gegenwärtigen Literatur nimmt sie aber dank ihrer zahlreichen Romane ein. Nach Giovanni Verga gibt es vielleicht in Italien keinen einzigen, welcher Deledda den ersten Rang in dem Genre des Milieuromans streitig machen könnte. Ihre Kunst selbst setzt sich jedoch bestimmte Grenzen. Im Unterschied zu Verga und Pirandello fühlt sie sich nur dann wohl, wenn sie das sardinische Leben schildert. Diese Tatsache bringt eine gewisse Eintönigkeit der Typen mit sich; ein Fehler, der allerdings mehr äußerlich als innerlich ist, denn in der langen Reihe sardinischer Romane dieser Schriftstellerin sind keine sich wiederholende Charaktere vorhanden. Es ist die sehr charakteristische Umwelt, die den Erzählungen eine eintönige Farbe verleiht. Aber welche große Gewandtheit zeigt sich hier in der Wiedergabe der verschlossenen Seelen dieser Sardinierinnen und im Ausdruck der männlichen Gefühle dieser Bauern; vor allem, welche Kunst besitzt Deledda — mag ihre Sprache noch so schmucklos sein — in der Beschreibung von Land und Leuten auf der wilden tyrrhenischen Insel. Es gibt in einigen Romanen Seiten, wo die Seele der Menschen mit jener der Felder und Berge Sardiniens gleichsam verschmolzen ist, sozusagen mit ihnen und in ihnen atmet und lebt. Indem sich Deledda eines wenn auch oft ungleichen, so doch kraftvollen Stiles bedient, kennt sie das Geheimnis, nicht nur Erzählerin, sondern zugleich Malerin und Dichterin zu sein, und nicht wenige ihrer Romane machen, dank einer tragischen Schönheit, auf den Leser jenen ergreifenden Eindruck, den nur Werke, die dramatisch und poetisch zugleich sind, hinterlassen können.

In der untergehenden, aber jetzt noch tätigen Generation wüsste ich keine Erzähler, die würdig neben Pirandello und Deledda bestehen könnten. Luciano Zuccoli genoss einige Augenblicke große Popularität dank seinen Romanen von halb psychologischer, halb raffinierter Färbung; seine Kunst ist aber zu oberflächlich, und heute ist er fast gänzlich in Vergessenheit geraten. Das gleiche lässt sich von Ugo Ojetti sagen, der wohl größer ist als Kunstkritiker, denn als Erzähler.

Unter den jüngeren Erzählern möchte ich drei nennen, die bis jetzt die Gunst des Publikums gewonnen haben.

Der eine, Alfredo Panzini, besitzt eine leicht zu erkennende

Individualität. Dieser — übrigens nicht mehr sehr junge — Schriftsteller kam zu seinem Ruhm nicht so rasch wie manch andere Autoren von geringerer Bedeutung. Panzini gewann sich sein Publikum nach und nach, mit jedem einzelnen Werke, und heute ist er einer der meistgelesenen Erzähler. Der Grund dieses seines Erfolges liegt meines Erachtens weniger in Panzini selbst, als im Phänomen, das er vorstellt. Seine Kunst ist eine Reaktion gegen den Titanismus d'Annunzios und gegen Fogazzaros Krankhaftigkeit. Klarer, ausgeglichener Stil; einfache, präzise Sprache; eine leicht pessimistisch gefärbte Lebensauffassung, die seinen Erzählungen einen gewissen gutmütigen, gefälligen Ton und philosophischen Anstrich verleiht: dies sind die wesentlichsten Züge von Panzinis Kunst. Nach d'Annunzio und Fogazzaro, die nur privilegierte, dem gewöhnlichen Sterblichen unerreichbare Gestalten geschaffen haben, gab Panzini das Leben derart wieder, wie es ist, ohne es durch verzerrende Linsen zu betrachten; er will uns gleichzeitig daran erinnern, dass wir in dieser Welt mehr mittelmäßigen Geschöpfen als großen Helden begegnen. Mit einer Art von manzonianischem Humor begabt, bedient er sich dessen nur diskret; ab und zu führt ihn sein modern gearteter Humor auch zu einem radikaleren Spott; im Grunde aber will sein Witz nicht beißend sein; auch macht Panzini kein Geheimnis daraus, dass er alles andere als ein Skeptiker ist.

Dem Publikum gefällt Panzini nicht nur wegen seiner inneren Gaben, sondern auch wegen seiner teils skeptischen, teils gutmütigen Haltung, welche sich keine Gelegenheit entgehen lässt, weder zur Verspottung noch zum Lob der Lebenswerte. Gerade jene Leser, die Manzonis klare, einfache und zugleich tiefe Kunst lieben, und die der Übermenschen überdrüssig waren, fanden Gefallen an Panzinis der Wirklichkeit angenäherten Geschöpfen. Ein Roman dieses Schriftstellers — *La Madonna di mammà*, ist ein kleines Meisterwerk dieses, aus Natürlichkeit und bescheidenem Humorismus bestehenden Genres. In seinen folgenden Werken jedoch scheint sich Panzini auf ganz falsche Bahn begeben zu haben. Von dem leichten Erfolg seiner Erzählungen getäuscht, glaubte er, es genüge photographisch exakt zu sein, um echt zu wirken, und es brauche nur Oberflächlichkeit, um Einfachheit zu erzielen; er verwechselte die gefällige Philosophie mit der Pedan-

terie, und zwang sich zum Humor auch dann, wenn seine Ader ausgetrocknet war. So musste naturgemäß manches hinfällige und unbedeutende Werk entstehen. Ich weiß nicht, ob Panzini sich schon erschöpft hat; das ist gewiss, dass inbezug auf die gegenwärtige italienische Literatur sein Wirken seit einigen Jahren überflüssig, sogar schädlich geworden ist.

Ein Schriftsteller, der in wenigen Jahren zu außerordentlicher Popularität gelangte, ist Guido da Verona. 1908 veröffentlichte er seinen ersten Roman *L'amore che torna*; 1910 wurde er berühmt mit *Colei che non si deve amare*, und von da an wurden seine Romane in Auflagen von nicht weniger als hunderttausend gedruckt. Guido da Verona ist ein Phänomen eigenster Art. Viele italienische Kritiker erhoben sich wütend gegen seine zahlreichen Bücher und erklärten, diese seien unmoralisch und nur aus Spekulation auf die niederen Instinkte der Leser geschrieben. Heute ist man geneigt, den Liebling des italienischen Publikums milder zu beurteilen. Jedenfalls geht es nicht an, seine Werke als eine im niedern Sinne unmoralische Ware zu betrachten. Da Verona ist vielmehr ein Mann von Treu und Glauben, völlig überzeugt, dass seine Arbeit die eines Künstlers sei. Ob seine Kunst ersten Ranges sei, ist wieder eine andere Frage. Guido da Verona ist als Schriftsteller nicht allein für den italienischen Geschmack in hohem Maße repräsentativ, sondern auch für die Neigungen und den Geschmack des größten Teiles der heutigen Gesellschaft. Er trat in der literarischen Welt in einem Zeitpunkt auf, als d'Annunzio maßgebend war; er ist ein richtiger d'Annunzianer sowohl in Sprache, als auch in der besonders ästhetisch-erotischen Färbung, die allen seinen Erzählungen eigen ist. Er ist jedoch kein mittelmäßiger Nachahmer: sein Talent gab ihm ein, die hohen Sphären der erotischen Geistigkeit, in welcher d'Annunzios Übermenschen schwebten, zu verlassen, und den gleichen Hang zur Sinnlichkeit und zur Raffiniertheit in die bürgerliche Welt hineinzutragen. Er verstand es, in seinen Romanen jene krankhafte Atmosphäre von Luxus, Genuss und lasterhafter Raffiniertheit zu beschreiben, die das Ideal unendlich vieler mittelmäßiger Geister bildet; so ist seine Popularität zustande gekommen. Ich will zugeben, dass einige Romane (wie z. B. *Mimi Bluette*) von grosser koloristischer Kraft sind, dass da und dort die eine und andere Person Relief hat, und dass manch ein Milieu von

großstädtischer Verderbtheit wahrheitsgetreu wiedergegeben ist: aber dies alles genügt noch nicht zu einem Roman. Noch weniger da Veronas Gewohnheit, aus Mangel an echter Kraft den krankhaften Instinkten zu schmeicheln. Falls er für seine Musik keine neuen Töne findet, wird sie bestimmt in Bälde langweilig wirken.

Unter den jüngsten italienischen Romanschriftstellern verdient Salvator Gotta die meiste Berücksichtigung. Von den drei oder vier Romanen, die er bis jetzt geschrieben, ist der eine von wirklichem Wert: *Il figlio inquieto*. Schon durch den Ernst seiner Absichten und die Rechtschaffenheit seines Geistes überragt Gotta die gewöhnlichen Skribenten. Wie da Verona an d'Annunzio, so erinnert Gotta an Fogazzero, jedoch in viel edlerem Sinne: während da Verona sich die niedersten Eigenschaften d'Annunzios aneignet und sie weiter entwickelt, beschäftigt sich Gotta mit geistigen Problemen und widmet ihnen die gleiche hohe Aufmerksamkeit wie Fogazzaro. Gotta reiht sich also dem vicentinischen Verfasser an, zwingt sich jedoch, moderner zu sein. Im Romancyklus *I Vela* (dem das obengenannte Werk angehört) zeigen manche Gestalten eine Wesensart, durch die sie gewissen Personen des *Piccolo mondo antico* und des *Piccolo mondo moderno* verwandt sind. Auch der religiöse Sinn ist in den Werken der beiden Schriftsteller in ähnlicher Weise verbreitet, wenn auch mit verschiedener Färbung und ungleicher Intensität. Wie schon gesagt, trachtet Gotta, modern zu sein, und teilweise gelingt es ihm auch: im Claudio Vela des *Figlio inquieto* hat er den heutigen intellektuellen jungen Mann gezeichnet, der von den sich stets fruchtlos bekämpfenden geistigen und sinnlichen Bedürfnissen bedrängt wird; er ist gleichzeitig Skeptiker und Idealist; weil er von Eltern stammt, denen die Lebenssorgen das geistige Gleichgewicht geraubt haben, ist er nervös; keine Aufregung, kein Raffinement befriedigt ihn. Mit dieser seiner Kunstauffassung zeigte uns Gotta, dass er sich einen eigenen Weg zu bahnen weiß, der ihn noch zu schönen Erfolgen führen kann.

Natürlich gibt es neben den genannten noch zahlreiche Autoren, die sich der Erzählung widmen; doch dürfte keiner mehr von besonderem Interesse sein. Seit der Zeit des europäischen Krieges hat es sogar den Anschein, als ob alle Schriftsteller in Italien Roman- und Novellenschreiber geworden seien; die Verleger werfen

die mit laut schreienden Umschlägen versehenen Bücher unaufhörlich und haufenweise auf den Markt; die Ware kommt von Leuten mit niedrigster Phantasie. Wir hoffen zuversichtlich, das italienische Schrifttum werde diese Infektionskrankheit bald überwinden.

III

Es ist nicht leicht zu sagen, wann das zeitgenössische Theater in Italien begonnen hat. Unter allen literarischen Formen ist die dramatische in Italien am wenigsten glücklich gewesen und am wenigsten gepflegt worden. In unserer, Jahrhunderte umfassenden Geistesgeschichte, in der große Künstler und Dichter auf vielen anderen Gebieten zahlreich vorhanden waren, zählt man nur wenige dramatische Dichter, und unter diesen vielleicht nur ein einziges originelles und fruchtbares Genie: Carlo Goldoni.

Gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts begann Ibsens Drama auf das Schicksal unseres Theaters einzuwirken, und sein Einfluss war so dauernd und stark, dass auch bei uns jene psychologische Strömung entstand, der sich fast keine Nation Europas entziehen konnte; sie veranlasste in Deutschland die Werke Hauptmanns, in England einige Dramen Shaws, in Frankreich und Belgien das Theater eines Porto-Riche, De Curel und Maeterlink.

Die psychologische Richtung fand in Italien zwei namhafte Vertreter: E. A. Butti (gest. 1912) und der noch lebende Roberto Bracco. Bis ungefähr zum Schlusse des ersten Jahrzehntes des neuen Jahrhunderts hielten sich neben den Werken des psychologischen Theaters noch die Produkte der beiden andern Schulen: des Verismus (mit Verga, Giacosa, Praga, Rovetta usw.) und des poetischen Theaters, dessen Vertreter d'Annunzio und sein Nachahmer Sem Benelli waren. Obwohl die meisten der größeren Autoren dieser beiden Schulen noch am Leben sind, muss diese Richtung als erloschen gelten; ihre einstigen Verfechter schweigen heute alle.

Eine sonderbare Erscheinung: ohne von Verga zu reden, der bereits alt ist und bekanntlich keine Feder mehr anrührt — was machen die anderen, Marco Praga, Sabatino Lopez, die beiden Traversi, Alfredo Tetoni, die letzten Epigonen der veristischen Bewegung? Was ist mit d'Annunzio und Benelli, was mit Roberto Bracco? — Es ist, wie wenn der Krieg sie alle mit sich fortgerissen hätte, die einen im materiellen Sinne (Benelli, d'Annunzio), die

ändern im ideellen. Jedenfalls ist das heutige Publikum sehr verschieden von jenem, das vor sechs Jahren die Theater besuchte; wie denn auch die gesamte Menschheit von heute eine andere geworden ist. Sechs Jahre genügten, um uns gewisse Geistesrichtungen, deren Anfänge wir mit Beifall begrüßt hatten, veraltet erscheinen zu lassen: die Autoren der Friedenszeit haben das Feld geräumt. Ganz besonders bezeichnend ist die Tatsache, dass Dario Niccodemi, ein Autor, dem ein dauernder Erfolg gesichert schien, fast plötzlich, im Laufe eines Jahres, die Gunst des Publikums verloren hat.

Der Fall Niccodemi ist interessant und verdient einige Aufklärung. In Livorno (1875) geboren, wanderte der noch sehr junge Mann nach Südamerika aus, lebte dort bis zum fünfundzwanzigsten Jahre und war als Theaterkritiker oder sonstwie für spanische Blätter beschäftigt. 1900 kam er als Korrespondent einer argentinischen Zeitung nach Paris; in dieser Stadt begann er französische Lustspiele zu schreiben, die bald großen Erfolg hatten. 1914 kam Niccodemi nach Italien zurück, wohin er seine französischen Lustspiele verpflanzte und wo er bald eine lange Reihe italienischer zu schreiben begann. Sein Erfolg war auch in Italien rasch und groß, sodass er, obschon zuletzt auf dem Plan erschienen, doch der meist aufgeführte unter den italienischen Autoren war. Aber sein Glanz war der eines Meteors, denn schon nach kurzen Jahren verlor er die Gunst des Publikums. Der große Erfolg dieses Autors in Italien fällt mit dem Kriegsausbruch, sein Niedergang mit dem Friedensschluss zusammen. Diese Koinzidenz ist nur teilweise zufällig. Der ganze Gehalt seiner Lustspiele hat ephemeren Charakter. Die Vorzüge sind äußerlich und bestehen in der Geläufigkeit seines Dialoges, in der gefälligen Struktur seiner Stücke, die ab und zu tatsächlich interessieren, in den sensationellen Szenen, die im rechten Augenblick nie fehlen; die Personen jedoch sind durchwegs seelenlose Puppen, ihr Leben ist ein bloß fiktives und kann der Zeit keinen längern Widerstand leisten; von heut auf morgen offenbart sich ihr Mechanismus. Während des Krieges jedoch ging das Publikum nicht ins Theater, um über Gewissensfälle nachzusinnen und psychologische Fragen zu lösen; es suchte dort lediglich für einige Stunden Zerstreuung von den Sorgen und Ängsten des Tages. Die leichte und oft triviale französische Pochade

war aber dem italienischen Publikum schon 1914 zu alt und unverdaulich, und der Krieg mit seinem fürchterlichen Ernste erstickte sie vollends. So kam es den Bühnenleitern sehr gelegen, einen Ersatz bereit zu finden, der amüsierte oder rührte, ohne zu skandalisieren oder zu erschüttern, der das Publikum wohl auch etwa vor eine dramatisch bewegte Situation stellte, ohne es mit der Lösung allzusehr zu ermüden. Solchen Zwecken diente das Theater des Niccodemi aufs allerbeste. Als der Krieg zu Ende war und die Soldaten mit den plötzlich entstandenen neuen geistigen und materiellen Bedürfnissen heimkehrten, schlug der Geschmack des Publikums von heute auf morgen um. Niccodemi ist nunmehr beiseite gestellt, und neue Sterne gehen am Horizonte auf.

Das einzige nennenswerte Theater im heutigen Italien ist das vor kurzem, etwa vor drei oder vier Jahren entstandene Theater der „Grotesken“.

Dieser Ausdruck kam in Gebrauch, als Luigi Chiarelli eines seiner Stücke, *La maschera e il volto*, als Groteske bezeichnete. Es hatte besonders auf den römischen Bühnen großen Erfolg. Mit dieser Groteske beginnt auf unseren Bühnen der Versuch, das alte, realistisch-psychologische Lustspiel zu reformieren und es auf einer neuartigen Auffassung des Lebens und der dramatischen Kunst aufzubauen. Wenn es im Theater schon von jeher schwer gewesen ist, der Täuschung den Anstrich der Wahrheit zu verleihen, so müssen wir gestehen, dass man in dieser Hinsicht bei unserm neuesten Theater, wenn es mit dem unmittelbar vorhergehenden verglichen wird, eher einen Rückschritt als einen Fortschritt zu verzeichnen hat. Eine Täuschung gegen die andere gehalten: *Il piccolo Santo* von Roberto Bracco ist dem allerernstesten der neuesten Dramen vorzuziehen. Die modernen „grotteschi“ wollen offenbar dem Zuschauer sagen: „Nimm das Leben nicht zu ernst; alles ist Komödie, nicht auf der Bühne allein, sondern ganz besonders auch außerhalb des Theaters“. Das Publikum weist aber eine solche Auffassung zurück: es will durch dieses und jenes Unglück gerührt werden, oder über die wechselvollen Erlebnisse der Personen lachen; und wie es die philosophischen Auseinandersetzungen verpönte, so weist es auch den auf die Bühne gebrachten Pessimismus zurück. Diese ganze allerneueste Theaterkunst Italiens ist negierender Art, eine Verderberin der menschlichen Seele. *La*

maschera e il volto, *La scala di seta*, *Chimere* von Luigi Chiarelli wollen uns beweisen, dass, was die Naiven für gut und schön halten, gar nicht existiert, und dass in dieser Welt nur die Schlaunen vorwärts kommen und genießen können. *L'uomo che incontrò se stesso*, *La fiaba dei tre maghi* von Luigi Antonelli machen sich über Gerechtigkeit, Treue, Liebe und Poesie lustig; das gleiche versucht Carlo Veneziani in *La finestra sul mondo*. In *Marionette che passano* stellt Rosso di San Secondo seine Personen, die halb Menschen, halb Puppen sind, als Symbole der Menschheit selbst hin; und die Werke Luigi Pirandellos endlich sind so voll Pessimismus und Bitterkeit, dass man in ihnen wohl kaum einen Helden findet, der ein Quintchen Achtung vor seinen Mitmenschen besäße.

Pirandello ist der einzige unter den modernen Lustspieldichtern, der eine eigene Individualität an den Tag gelegt hat, weshalb er denn auch in keiner Hinsicht mit den obengenannten Grotesken-Autoren verwechselt werden darf. Zwar ist nicht zu leugnen, dass seine Erzählungskunst in gewissem Sinne die besagten Theaterdichtungen erzeugt hat (die ganze Handlung von *Maschera e il volto* ist direkt dem Roman *Il fu Mattia Pascal* entnommen); aber andererseits ist es auch wahr, dass es hier, wie immer in solchen Fällen, nicht angeht, den Nachgeahmten für die Fehler der Nachahmer verantwortlich zu machen.

Wie in seinen Novellen, so ist Pirandello auch in seinem Theater ein Verstandeskünstler, womit noch nicht gesagt sein soll, dass er seine Menschen wie Puppen sich bewegen lasse; seine Geschöpfe besitzen tatsächlich Seele und Gefühl; aber alles ist von einem wilden, moralischen Nihilismus niedergedrückt, zerrüttet, gepeinigt. Der Unterschied zwischen Pirandello und den anderen Autoren besteht darin, dass letztere alles tun, um ihre schöpferische Unzulänglichkeit zu verbergen, und vergebens trachten, aus den Puppen, die sich in ihren Werken bewegen, Karrikaturen des Lebens zu machen; und dass jener dagegen mit großem Vergnügen die ganze Menschlichkeit seiner Personen entblößt, deren Schwächen und Elend aufdeckt, um sie uns in ihrer ganzen lächerlichen Blöße zu zeigen und dabei zu sagen: Seht her, dies sind wohl menschliche Geschöpfe, aber auf dem Grunde ihres Wahnes ist die große Leere; der Mensch ist ein Nichts. Die Hauptperson in einem Drama Pirandellos sagt z. B.: „Glaubt ihr etwa, ich hätte kein Gefühl?

Im Gegenteil! Aber wenn es in mir erwacht, so fasse ich es am Schopf, bezähme und erdrossle es.“ Von solcher Art sind alle Menschen in Pirandellos Theater. Sie leiden, regen sich auf, genießen vielleicht; aber sie sind alle vom fürchterlichen Pessimismus ihres Autors bedrückt, der ihnen keinen einzigen Aufschrei der Verzweiflung oder der Freude zugesteht. Er nagelt sie vor einem Spiegel fest, der ihre Seelen wiedergibt, und dann sind sie unbarmherzig dazu verurteilt, sich bis in ihre tiefsten Gedanken zu analysieren, sich bis in die geheimsten Winkel auszuforschen. Und das Ergebnis davon ist das Nichts.

Dies ist, im Grunde genommen, die Formel des neuesten italienischen Theaters: das Leben ist eine Komödie; alles das, was als Moral, Schönheit und Tugend erscheinen will, ist ein leerer Wahn. Diese Formel ist keineswegs neu; auch weiß man ja, dass es im Theater nur wenige, sich stets gleich bleibende Formeln gibt; die Originalität besteht in ihrer Anwendung. Und was für eine Anwendung haben die Grotesken-Autoren sich ausgedacht? Auch sie fielen in die Mentalität, die nach dem Kriege allgemein wurde: sie gehorchten gleichfalls dem instinktiven, weit verbreiteten Bedürfnis, sich von der Vergangenheit zu befreien und der Zukunft mit neuen Augen entgegenzusehen. Aber sie sind in einer Täuschung befangen: ihre dramatischen Werke sind noch Kriegsschlacken, nicht Befreiung. Und vor allem bedeuten sie keine Erhebung. Es scheint, als hätten sich diese Autoren vom Krieg mit einem Hohngelächter befreien wollen, indem sie die Menschen wie Puppen behandelten; die Menschheit harrt aber heute auf Worte der Hoffnung — und aus eben diesem Grunde bin ich überzeugt, dass dem „Grotesken-Theater“ in Italien nur ein kurzes Leben beschieden ist.

FERRARA

LUIGI FILIPPI



Il semble difficile de vivre pour autrui, comme il semble difficile de travailler. Le travail pour autrui peut être récompensé par l'amour d'autrui, ou peut aussi ne pas l'être. Mais dans tout travail il y a une récompense intérieure. La satisfaction de la fatigue, la sensation d'un effort accompli.

Léon Tolstoï, *Journal intime*, 14 novembre 1898.

