

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 1

Artikel: Geistige Strömungen im italienischen Drama der Gegenwart
Autor: Tilgher, Adriano
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758201>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 09.03.2025

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

Geistige Strömungen im italienischen Drama der Gegenwart¹⁾

Von Adriano Tilgher

Deutsch von Benno Nesselstrauß

Das Drama hat die Regungen, das Streben, die Richtungen der italienischen Öffentlichkeit in den so stürmischen letzten fünfzehn Jahren vor, während und nach dem Krieg treu gespiegelt. So könnte man denn die Geschichte der Krisen und Umwälzungen des öffentlichen Geistes in Italien während der letzten fünfzehn Jahre darstellen, indem man einzig die Entwicklung des italienischen Theaters im gleichen Zeitraum im Auge hat. Dies ist durchaus natürlich, ist doch das Theater die Kunstform, die, in direktestem und unmittelbarstem Zusammenhang mit dem Publikum und der Gesellschaft stehend, daher auch am schnellsten die Rückwirkungen der Krisen, die sie durchmachen, empfindet. Wenn die Kunst stets der Ausdruck der Zeit ist, so trifft das ganz besonders für die dramatische zu. Und ein Blick auf die dramatische Kunst Italiens, wie sie sich seit D'Annunzio, von 1910 an, entwickelt hat, lässt uns gewahren, dass die Zeit, deren Stimme diese Kunst ist, eine Zeit tiefer, durchgreifendster, umwälzender Krise aller gesellschaftlichen und sittlichen Werte ist.

* * *

Krisendrama ist das sogenannte Theater des *Zwielichts*, das, zeitlich und noch mehr ideell betrachtet, die erste jener Bestrebungen ist, aus denen das sogenannte *neue Theater* Italiens erwächst.

Die Tragödie D'Annunzios liebte das Leben als Streben nach ewiger Selbststeigerung, als heroische Spannung des Seins. Das Theater des *Zwielichts* (E. L. Morsellis, F. M. Martinis und anderer) singt die Ohnmacht und zugleich Sehnsucht, das so begriffene Leben zu leben. Die Dramatiker des *Zwielichts* haben vom Rausch des freien Flugs durch unbegrenzte Himmel ohne anderes Gesetz als die stolze Spannung des Einzel-Ichs geträumt, sie kehren in den engen Käfig der Familie und der

¹⁾ Über die hier behandelte Periode vgl., was genauere Einzelheiten betrifft, meine beiden Bücher: *Studi sul teatro contemporaneo* (Rom, Libreria di Scienze e Lettere, 2. Auflage, 1923; teilweise deutsch unter dem Titel *Das Drama Pirandellos*, Berlin, Häger, 1925) und *La Scena e la Vita* (ebenda, 1925).

bürgerlichen Gesellschaft zurück, sie neigen sich vor der Wertetafel, wie Jahrhunderte der Überlieferung sie geschaffen, indes in ihrem verzichtenden Herzen Tränen unstillbarer Klage quellen. Gesellschaftlichen Werten gegenüber ist ihre Haltung die rein passive dessen, der eine Ordnung der Dinge hinnimmt aus Unvermögen, eine neue mit eigenen Händen aufzubauen. So sind sie konservativ, aber nur aus Misstrauen gegen jeden erneuernden und umwälzenden Versuch. Der Mensch, so glauben sie, wird das bisschen Glück, das zu kosten auf Erden ihm vergönnt ist, nirgends finden außer am eigenen Herd, im Schoß der Familie. Reichtum, Ruhm, Macht – gefährliche Ideale; wehe dem, der sich davon verführen lässt! Es kann ihn das Leben kosten, oder er findet heimkehrend allerbestenfalls den Herd erloschen, die Gefährtin verschwunden! Glauco's trübes Los diene allen als Beispiel. Im Theater des *Zwielichts* weht eine herbstliche, wehmütige Luft, und das Leben erscheint dort bedrückt und erstorben, ohne Wärme und Schimmer, im Eis eines frühzeitigen Alters erstarrt.

Das Theater des *Zwielichts* trägt große Ehrfurcht vor der Religion und ihren Werten zur Schau. Aber seine Religiosität hat nichts vom gesunden und männlichen Glauben des Menschen, der weiß, dass er auf der Welt ist, um sie zu formen, sie umzubilden nach dem Ideal, das seinem Geist erglänzt; es ist der Glaube eines alten Weibleins, das vom Herrgott erwartet, er werde ihr im Jenseits vergüten, was sie im Diesseits an kleinen Leiden erlitten, ein Glaube, der hinnimmt, sich bescheidet, erduldet und verzichtet. Daher seine Vorliebe für den Katholizismus und innerhalb dieses eben für die Formen, in denen sich das Herz gläubiger alter Frauen gefällt: ein Köhlerglaube oder besser gesagt einer von Kleinbürgern, die das Leben zermürbt hat.

Der *Glauco* von Morselli ist in jeder Hinsicht das bezeichnendste Werk eines solchen Theaters.

* * *

In den Werken Sem Benellis atmet man leichtere Luft. Das Leitmotiv seiner Dramen ist das unmittelbare, starke, durchdringende Erlebnis des ewigen Gegensatzes von Gut und Böse. Der Kritiker, der das Werk Benellis um einen ideellen Mittelpunkt ordnen will, muss diesen hier suchen und nirgends sonst. Eben diese so intensiv erlebte Erfahrung ist es, die dem Werk Benellis seinen eigentümlichsten, tiefsten Ton gibt. Grenzenlose Sehnsucht nach dem Guten, grenzenlose Bitternis, es nie erreichen zu können – dieser Zug ist allen Helden Benellis gemeinsam.

In seinen ersten Dramen erscheint dieses Gute als Glück, als voller und bedingungsloser Genuss der Lebensgüter, als Liebe und Besitz einer schönen, lange begehrten Frau, etwas, das man erreicht und bald wieder verliert, oder nie erlangt. Dann aber, je mehr Benelli sich der Reife nähert, wird das Gute reiner, lauterer, weniger stofflich, erglänzt es, ohne sich völlig von der Erde zu lösen, in einem himmlischen Licht. Wohl ist es noch der Besitz einer schönen, geliebten Frau, aber zugleich Herzensfriede, -fröhlichkeit und -reinheit, und die Frau erscheint wie das engelgleiche Wesen des *dolce stil nuovo*.

Im gleichen Maß wie die Erfahrung des Guten vertieft, läutert, vergeistigt sich auch die des Bösen. In den ersten Dramen ist das Böse wesentlich Schwäche, Unfähigkeit, das Gute zu erreichen und zu verwirklichen, Unvermögen. Die bösen Helden der ersten Dramen sind in erster Linie Gescheiterte. Die späteren Dramen Benellis erweisen, dass er verstanden hat, das Böse sei nicht Schwäche, sondern Stärke, nicht Unvermögen, sondern Kraft, wenngleich zerstörend und unheilvoll. Sein böser Held ist sich des Böses vollkommen bewusst, er gesteht es und rühmt sich, fühlt Abscheu vor sich selbst, aber dieser Abscheu bringt nicht Kraft, sich zu erlösen und zu läutern, nur die, immer tiefer einzudringen in den Wust des Bösen mit sich. Zugleich fühlt er dumpfes Heimweh nach dem Guten. Das Gute lockt und bezaubert ihn, doch je mehr er sich dazu hingezogen fühlt, um so giftiger und dämonischer wird seine Bosheit, sodass am Ende Gute wie Böse ins gemeinsame, unentrinnbare Verderben stürzen.

Die religiöse Stimmung, zu der ein solches Theater gelangen kann, ist glücklicher als sonst in der *Amorosa tragedia* ausgedrückt: es ist eine Gläubigkeit, die eine halb franziskanische, halb pantheistische Vereinigung mit der Natur, Vergebung, kein Widerstreben gegen das Böse und Liebe in sich schließt. Keine Askese, denn es ist kein Verzicht auf irdische Güter, auf Arbeit, Gesang, Freude und Liebe, hingegen ein Verzicht auf all das, was die Menschen trennen kann, Begnügung mit Wenigem, Zufrieden, die Schönheit des Alls in geistiger Gemeinschaft mit erlesenen Seelen einzuatmen; eine vage, unbestimmte Gläubigkeit, die sich nicht in Werken äußert, nicht in Dogmen, Einrichtungen, Riten fassbar wird, jede genaue Bestimmung abweist, gestaltlos und flutend bleibt und im Grunde auch zu keiner andern Haltung führt als zu Hinnahme und Bescheidung. Dass man tätig sei unter den Menschen, dass man die schwarze Scholle der Welt umbreche, um den spröden Keim des Guten, der reifend die Welt umwandeln wird, in sie zu werfen, dazu vermag sie kein Antriebs-

zu sein. Sie dient zum rechten Sterben, nicht zum Leben, und in der Tat, der Tod ist das Schicksal, das auf die guten Helden Benellis lauert.

* * *

Federico Valerio Ratti begreift das Drama als Kampf zweier Gegner, die entgegengesetzte Kräfte des Seins, entgegengesetzte Lebensrichtungen, gegensätzliche Haltungen des Geistes verkörpern, deren Notwendigkeit, Schönheit und Adel der Autor gleichermaßen empfindet, wenn er auch am Ende sich für einen der beiden entscheidet, und zwar für den, den die Geschichte als Sieger anerkannt und verherrlicht hat. Im *Solco quadrato* der Gegensatz zwischen Romulus und Remus, zwischen dem Geist der Ordnung und Disziplin und dem der Anarchie und Freiheit; im *Bruto* der Gegensatz zwischen Brutus und Cäsar, zwischen Wort und Tat, zwischen Freiheit und Autorität; im *Giuda* der Gegensatz zwischen Judas und Christus, zwischen Gedanke und Glaube, Vernunft und Liebe, zwischen der in intellektualistischem Sinne als kalter Verstandesbesitz gedachten Wahrheit und der als Liebe, Güte, Opfer gedachten Wahrheit. Judas dürstet nach Wahrheit, aber er begreift sie rein intellektuell als ein Zauberwort, das, die Lösung des Welt- und Lebensrätsels in sich bergend, einmal ausgesprochen, die Finsternis verscheuchen, die Zweifel zerstreuen und mit einem Schlag für immer Frieden bringen wird, also eine Wahrheit, die außerhalb des Geistes bereits als ein Fertiges besteht und die der Geist nur auf einmal ganz und ein für allemal zu entdecken hat. Aber er sieht seinen Irrtum ein, als Magdalena ihm offenbart, dass die Wahrheit eben das Blut ist, das Jesus vergießen will, dass sie Aufopferung, Güte, Liebe ist, Flamme, die das Herz durchglüht und verbrennt. So endet also Rattis Drama schließlich mit der Bejahung der durch die Geschichte und Überlieferung geheiligten Werte sozialer Ordnung, Hierarchie und Disziplin.

Mit der Anerkennung der gesellschaftlichen Werte und Schichtungen schließt im Grunde auch Alessandro de Stefani im *Calzolaio di Messina*, welche Tragödie ganz gegründet ist auf den Gegensatz zwischen der von der Seele des einzelnen ersehnten vollkommenen Gerechtigkeit, die zu verwirklichen dem Menschen unmöglich ist, denn zu ihrer Verwirklichung müsste man bis auf den Grund der Seele sehen können, und der relativen, annähernden, äußerlichen und irrenden Gerechtigkeit, mit der allein die menschliche Gesellschaft sich abfinden kann und muss, um zu leben, zu dauern, sich zu erhalten, da der Traum von vollkommener Gerechtigkeit sie der ständigen Gefahr von Umwälzungen aussetzen würde.

Es ist überdies nötig zu bemerken, dass diese beiden Autoren, bei denen ein erster, unsicherer, noch pessimistischer Versuch einer Bejahung der gesellschaftlichen und Lebenswerte sichtbar ist, erst nach dem Aufkommen des Fascismus bekannt geworden sind.

* * *

Die Verneinung der bürgerlichen, überlieferten Werte, die im Theater des *Zwielichts* bereits enthalten war, bricht offen, heftig, ohne Scheu in jenem Wirrwarr von ungleichartigen, einander wesensfremden Bewegungen, Richtungen, Versuchen hervor, der das italienische Theater zwischen 1916 und 1920 mit Staub und Lärm erfüllte, und den man allgemein das *groteske Theater* zu nennen pflegt.

Der Geist, von dem das *groteske Theater* beseelt ist, zeigt sich deutlich in dem Motiv, dessen es sich mit besonderer Vorliebe bedient: in dem vom Lebenden, der für tot gilt und zurückkehrt unter die Lebenden, um zu sehen, wie sich ihr Dasein mit dem Gedanken seines Todes abgefunden hat. Er hat aufgehört, am Spiel des Lebens teilzunehmen, er lässt die andern spielen und wohnt als scheinbar fremder und gleichgültiger Zuschauer, ja lachend dem Spiele bei. So kann er die Kehrseite der Dinge sehen. Nachdem die Täuschungen, die der Lebens- und Siegeswille in den Spielern wachruft, geschwunden sind, erscheint ihm das Leben in seiner ganzen Blöße: ein unsauberes Gewimmel von Absichten, Leidenschaften, tierischem Eigennutz, die sich verbergen, um sich besser Genüge zu tun. Die Masken der Karnevalsnacht fallen, im fahlen Licht der Frühe erscheinen die Gesichter finster und unheilvoll. Der Titel des ersten und interessantesten *grotesken* Stückes, *La maschera e il volto* (von Luigi Chiarelli), ist in hohem Maße bezeichnend.

Dem, der die Kehrseite der Dinge gesehen hat, bleibt nichts übrig, als aus dem Spiel des Todes Ernst zu machen, oder aber, ins Leben zurückgekehrt, an den Spieltisch hinzusitzen und unter der Maske des Biedermannes die Fratze des Falschspielers zu verbergen. Im Grunde ein antisoziales, anarchisches Theater: der Egoismus des einzelnen gewinnt hier seine Freiheit wieder, krönt sich mit allen Rechten und kündigt deutlich seine Absicht an, das Spiel der herkömmlichen Lügen zu seinem Nutzen zu wenden. Immoralismus, aber kein naiver, ursprünglicher, sondern aus Vorsatz, aus Willen, Immoralismus, der zur Theorie wird und Programme aufstellt, aber hinter dem zynischen Lächeln die Wehmut des enttäuschten Romantikers schlecht verbirgt.

* * *

Nostra Dea ist ein neues Beispiel für das, was das gewöhnliche Verfahren in der Kunst Massimo Bontempellis ist, ein Verfahren, durch das er, von einer widersinnigen, tollen, törichten Voraussetzung ausgehend, daraus mit dem Fleiß und der Geduld einer Spinne eine ganze, in jeder Einzelheit durch zwingende, tiefe innere Logik geordnete Welt entstehen lässt, einen kristallinen durchsichtigen, wohlberechneten Aufbau, der dennoch weder Inhalt noch Fundament noch Bestand hat, so dass ein Nadelstich genügt, um ihn in nichts aufgehen zu lassen. Und je weniger ernst der Schriftsteller diese Welt nimmt, um so strenger die Logik, mit der er sie bis in die kleinsten Einzelheiten zu gestalten bemüht ist; und er könnte seine Geringschätzung der Vernunft, der Logik und der geistigen Werte nicht deutlicher bekunden, als indem er sie dazu verwendet, eine durch und durch nichtige, haltlose, leere Welt zu erschaffen.

Die Beherrscherin dieser Welt ist die Frau – *Nostra Dea* –, die Frau, die ihre Seele wechselt je nach dem Gewand, das sie anlegt. Sie kann sich selbst nie Ich nennen, denn sie ist kein Ich, keine Person, kein individuelles Wesen, sondern sovieler, als sie Kleider in ihrem Schrank hat. Auch sie – « eine, keine, unzählige ». A la Pirandello. Aber während für Pirandello das Individuum sich geistig, das heißt in die unendlich vielen Vorstellungen, die die anderen und es selbst sich von sich selbst macht, auflöst, löst es sich für Bontempelli materiell in die äußere Umgebung, in das Gewand auf, das ihm die Laune der andern von Mal zu Mal um die Schultern wirft. Und während für Pirandello das Schemenhafte des Individuums der Grund tiefer Qual und unendlicher Verzweiflung ist, ist es für Bontempelli der Gegenstand kalter, teilnahmsloser, ironischer Betrachtung und gibt es ihm Anlass zu tausend Spiegelfechtereien. In dieser Welt, in der der einzelne gestaltlos und bildsam ist wie Wachs, das nach der Laune dessen, der es handhabt, seine Form ändert, ist kein Platz für die ernstesten Dinge, für den Geist, für die Moral, für die Religion.

* * *

Das Theater der Futuristen (deren reichste und interessanteste Persönlichkeit die F. T. Marinettis, des Begründers der Schule, ist) strebt danach, alles Vorausbestimmte in Szenenfolge und -schema zu zerbrechen, um sich dem Leben anzugleichen, das als sich immerfort erneuernder Strom, als Dauer im Sinne Bergsons, als Hervortreten immer neuer Eigenschaften, als jenseits jeder logischen Berechnung sich entwickelnd empfunden wird. Eine durchaus sinnliche Kunst, aber von einer aktivistischen, dynamischen Sinnlichkeit, für die der Geist sich nicht in Empfindungen

verliert, nicht Empfindung *ist*, sondern *besitzt*, genießt, beherrscht, ohne von ihr beherrscht zu sein. Die Sinnesempfindung ist der einzige Inhalt dieses Geistes, aber er unterliegt ihr nicht, er findet sich darin zurecht und bleibt seiner mächtig. Dies ist der Grund, warum die Romane Marinettis trotz ungeheurer Zotigkeit nicht verderblich, sondern gesund wirken: eine ganz tierische und bestialische Gesundheit, aber Gesundheit. Er empfindet das Leben als harten, grausamen Kampf, in dem die Freude gewaltsam erobert wird, eine Atempause zwischen zwei Schlachten. Sinnlich, das wohl, aber jede Nachgiebigkeit gegen mystisches Sehnen wird glatt zurückgewiesen. Im Mittelpunkt der Marinettischen Welt ist nur der Mensch, die letzte Sturzwelle der gesamten Natur, die äußerste Spitze der schöpferischen Entwicklung. In der Welt Marinettis zählt Gott nicht mit; Marinetti ist der allem Göttlichen fernste Künstler, den Italien heute besitzt.

Dies erklärt die pessimistische Tönung, die seine Kunst seit einiger Zeit annimmt. Seine letzten Bühnenwerke – *I Prigionieri*, *Vulcano* – sind ganz durchdrungen von der Empfindung, menschliche Freiheit sei unmöglich, sie erstickte in den Gefängnissen, in welche das Leben die Menschen einschließt, und in denen der Aufruhr der wildesten und heftigsten unbefriedigten Leidenschaften in der Öde eines immer gleichen Daseins, in der unerträglichen Eintönigkeit von Tagen und Stunden zusammenbricht. Wissenschaft und Religion verbünden sich, um den rotquellenden Strom der Poesie, der das Leben ist, einzudämmen. Der einzige Trost ist die Reinigung im See der Güte, zu dem man nach langem Irren in der Oase der Kunst gelangt (siehe den Roman *Gl'Indomabili*). Aber auch diese Läuterung ist ein Traum in einer Welt voll Täuschungen, eine Spiegelung, die für einen Augenblick in der sonnigen Hölle des Lebens erscheint, um sogleich in nichts zu zerrinnen.

* * *

Gesellschaftsfeindlich, anarchisch, individualistisch, gleichgültig gegen Geschichte und Menschenwelt, skeptisch gegen die Möglichkeit, sie zu verbessern: so ist im Grunde das Theater und überhaupt die Kunst Rosso di San Secondos.

In eine Art von romantischem Platonismus verloren, sieht er die Welt mit den Augen eines träumenden Kindes, und sie erscheint ihm wie ein Gefängnis voll Narren, welche die heilige Einfalt der Natur mit einem Gewirr erdachten Unsinnns und Wahnsinnns zugedeckt haben. Die Entwertung alles dessen, was die von den Menschen geschaffene geschichtliche

Welt, auf die wir so stolz sind, ausmacht, ist eine gründliche und durchgehende. Gott ist für Rosso nichts weiter als die bildhafte Projektion eines idealen, ganz ursprünglichen und unschuldigen Lebens, welches den Konflikt, das Streben, die Gegensätzlichkeiten des sittlichen Bewusstseins nicht kennt, eines Lebens, das in rein natürlicher Art stille hinfließt, jenseits von Gut und Böse gedankenlos schwärmend. Daher kommt es, dass Rosso seine schlechteren Dramen schrieb, als er, seiner wesentlichsten Eingebung, seiner angeborenen und tiefen Gabe ungetreu, den Widerstreit von Leidenschaft und Pflicht, die Kämpfe und Qualen des Gewissens zum Gegenstand dramatischer Darstellung machen wollte und darauf Anspruch erhob, das Problem des Lebens im Sinne einer bewussten Bejahung der sittlichen Pflichten, einer bewussten Einfügung des einzelnen in das vielfältige Gewebe der gesellschaftlichen Beziehungen zu lösen.

Unter seinen zahlreichen Bühnenwerken ist dasjenige, in dem dieser Traum vom Leben als dem Zustand natürlicher Unschuld und glücklicher Naivität vielleicht am besten ausgemalt wird, *Lazzarina fra i coltelli*. Epifanio Patraccone verkörpert die Weisheit, die sich auf die felsige Höhe des reinen Begriffs zurückgezogen hat und von dort aus dem Fließen und Schwärmen des Lebens zusieht, fühllos gegen seine Täuschungen, die sie nunmehr durchschaut und als Täuschungen verneint; Titinnula verkörpert die gesunde und unbewusste tierische Natur, die ebenfalls gleichgültig ist gegenüber dem Zauber der Illusionen, weil sie sie noch nicht kennt, weil sie nicht wie die Weisheit darüber hinaus ist, sondern diesseits davon; Arduino Saramè verkörpert den gesunden, schwunglosen Verstand, der sich, gleich einem Insekt, in die tausend Fäden des gesellschaftlichen Herkommens und Vorurteils verfängt, unvernünftig, sie zu zerreißen und frei gen Himmel zu fliegen; – all die haben Unrecht. Recht hat nur die tolle Tänzerin Lazzarina, Verkörperung des Lebens als unbegrenzter, unerschöpflicher, immer frischer, immer neuer, immer froher Lebenskraft, nicht etwa diesseits von Lust und Schmerz, wohl aber von Gut und Böse, von Reue und Sünde, schuldlos, sittenlos, hemmungslos wie die Natur.

* * *

Ich werde nicht viele Worte verlieren über das Theater Luigi Pirandellos, weil ich darüber bereits ausführlich in einer größeren, ins Deutsche übertragenen Studie gesprochen habe, und weil dieses Theater und jene Lebensschau, welche sich daraus löst, nunmehr allen Gebildeten in ganz Europa bekannt sind. Pirandellos Anschauung des Lebens und der Welt

macht die Erkenntnis zu einer bloßen, jeder objektiven Geltung baren Einbildung, verneint jede Unterscheidung von Sein und Schein, löscht jeden Wertunterschied zwischen den gegensätzlichen Meinungen, lehrt, dass zwischen den einzelnen Geistern keine Brücke möglich ist, führt Gut und Böse, Wert und Unwert auf unbewusste Täuschungen zurück, die, einen Augenblick vom Atem unserer Interessen und Leidenschaften getragen, wie Irrlichter schwinden und erlöschen, sobald unsere Interessen und Leidenschaften in anderer Richtung wehen. Unterhalb aller Normen, Gesetze, Bräuche, Gewohnheiten, Begriffe, Theorien, unterhalb aller Unterscheidungen und Abgrenzungen, die der Gedanke zwischen die Dinge, die Menschen und selbst die Seelenzustände desselben Individuums setzt, gewahrt Pirandellos Ohr das angsterregende ständige Rauschen des gleichen Stroms, das Sausen des immer gleichen unterirdischen Feuers, von dem Menschen, Dinge und Seelenzustände nur verfliegende, vergehende Funken, Einzellerscheinungen, also Begrenzungen, also im Grunde Verneinungen sind, und das sie alle in seiner Unbegrenztheit und Unbestimmtheit umschließt, enthält, überwiegt: ein Feuer, das glüht und sich nie verzehrt, blinder, vernunftloser Lebenstrieb ohne Ziel und Zweck, der mit schlafwandlerischer Sicherheit und Unbewusstheit immer weitertreibt, hinausgeht über alle menschliche Vernunft und der menschlichen Vernunft wie ein lebendiges, unergründliches Geheimnis erscheint – ein hysterisches, trunkenes Chaos, würde Andrejew sagen –, ewig beweglich und ruhelos wie der Lebenswille Schopenhauers, doch mehr als dieser zur ewigen Unbefriedigung verdammt, da ihm auch das sanfte Untergehen im stillen Hafen der Askese, in dem der Schopenhauersche Wille schließlich sich befriedet, versagt ist.

Von dieser letzten, rätselvollen Tiefe fühlt sich Pirandello wechselweise unwiderstehlich angezogen und abgestoßen; jener finstere Strom, der im Tiefsten des Bewusstseins unterirdisch rauscht, erschreckt und bezaubert ihn zugleich. Vor diesem erweisen sich alle Unterscheidungen von Dingen, Personen, Seelenzuständen ein und derselben Person als Täuschungen, als Trugbilder unserer Phantasie, welche die von ihr selbst geschaffenen Phantasmen nach außen hin spiegelt, als wären es Wesen, die wirklich da sind. Und eben weil das Individuum für Pirandello nur eine Form ist, nur eine Kontur, von der Einbildungskraft hineingezeichnet mitten in jenen blinden, düstern Strom, der alles umfasst und enthält und der hinwiederum einzige wahre Wirklichkeit ist: darum enthält das Individuum alle anderen als Möglichkeit in sich, ist es eins und unzählige und also niemand und alle zugleich; daher kann das, was seine Persönlichkeit und Eigenart

ausmacht, jeden Augenblick ins Nichts versinken und einer neuen, völlig verschiedenen Persönlichkeit Platz machen, der ersten ganz fremd, aber nicht weniger vergänglich und vorläufig als diese. Unter jeder gesonderten, geformten Einzelart, gleichsam unter der in der und jener geometrischen Form erstarrten Lava, wacht eine ungeheure vulkanische Masse, flutend und chaotisch, gestaltlos und bildsam, die jeden Augenblick ans Licht hervorbrechen und das Einzelwesen verschlingen kann, das sie verdeckte und verbarg.

Die Nichtigkeit des Einzelwesens, seine rein illusorische Natur, gleichsam von der Linse eines Scheinwerfers als lichte Sphäre mitten in ein chaotisches Nebelmeer gezeichnet, nur für den Schauenden, aber weder für noch an sich bestehend, ist das in gewissem Sinne religiöse, ja mystische Element im Pirandelloschen Schauen der Welt. Eine gottlose Mystik, gemischt aus Anziehung und Widerstreben gegen jenes All-Eine, welches zuweilen den Dichter bezaubert, so dass er sich sehnt, sich hineinzustürzen, in diesem gestaltlosen, unbegrenzten Leben zu leben, sich ganz seiner stromhaften, anarchischen Wildheit, jenseits jeder engen und dürftigen Bestimmtheit durch Form, das heißt durch Einzelart, hinzugeben; zuweilen ängstigt es ihn und erfüllt seine Seele mit dem wehmütig feierlichen Gefühl der Eitelkeit und Nichtigkeit aller Dinge.

Aber die Haltung, in der Pirandello wohl aus eigenster Natur verharret, ist ein grenzenloses Mitleid mit dem Leben. Wer, die Täuschung der Individualität überwindend, das rein Negative der Persönlichkeit durchschaut, tilgt in sich selbst den Egoismus bis auf die Wurzel, lebt nicht mehr aus sich, für sich, sondern aus den anderen, für die anderen, lebt als Allgemeines, als reines, unbegrenztes Leben, leidet die Schmerzen und das vergebliche Wollen aller nun nicht mehr von den seinen getrennt, unendlich mitbewegt vom Leiden der Welt.

* * *

Wir fassen zusammen. Aus dieser schnellen Übersicht geht wohl hervor, dass vor dem Aufkommen des Fascismus fast das gesamte italienische Drama im ersten Viertel dieses Jahrhunderts anarchisch, individualistisch, irrationalistisch, pessimistisch eingestellt war, ohne jede Ausnahme von irgendwelcher Bedeutung. Mit einem Schlage bemächtigt sich der Fascismus im Oktober 1922 der Macht, er hält seit damals die Nation mit eisernem Griff, trägt den politischen Kampf bis ins Heimlichste und Tiefste, zwingt alle und jeden, für oder gegen ihn Partei zu ergreifen, dringt ein

in alle Gebiete, das Theater inbegriffen, und lässt nichts seiner Überwachung und Aufsicht entgehen. Antiindividualismus, Hierarchie, Subordination, Disziplin, Lebensintensität, Lebensoptimismus, Lebens- und Machtwille sind seine Losung, dem gerade entgegengesetzt, was bis dahin die Losung des italienischen Dramas gewesen. Und das italienische Drama wurde plötzlich und dem Anschein nach auf unerklärliche Weise von Lähmung betroffen.

Die Schriftsteller, von denen wir bisher gesprochen haben, schweigen oder wiederholen sich matt, aber ihre Stimmen tönen schon wie Stimmen aus einer anderen Welt. Wenn sie es auch nicht gestehen, fühlen sie sich in Wirklichkeit bereits überholt. Und für das Aufkommen neuer Schriftsteller ist es noch zu früh. Daher hält man den Schritt an, die Spule dreht sich leer. Das Drama ist noch nicht abgestimmt auf das neue Leben, das es sich ringsum entfalten sieht, vielleicht weil es noch nicht sicher glaubt, dass dieses anderes sei als Schein und Rauch, ganz im Äußerlichen und Oberflächlichen spielend, doch keiner wirklichen Umwandlung im Tiefen gemäß. Das schnelle Sich-verändern der Atmosphäre, in der zu atmen es gewohnt war, hat das italienische Drama mit einem Schlag träg und stumm gemacht. Zwischen 1916 und 1923 hat es seine kritische, verneinende, zerstörende Aufgabe vorzüglich erfüllt. Dann kamen andere Zeiten, die Losung ist anders, gegenteilig geworden. Ob dies wirklich einer tiefen Veränderung des öffentlichen Geistes entspricht, werden die Ereignisse zeigen. Vorläufig, solange sich noch nichts Klares, Beständiges, Dauerndes am Horizont des italienischen kulturellen Lebens gezeigt hat, halte ich eine Wiedergeburt des Dramas nicht für möglich. Für das italienische Theater sind dies Jahre der Pause, der abwartenden Zwischenzeit, des Winterschlafs, den es braucht. Dass das Leben wieder mit freudigem Trieb erblühe, muss man warten auf milderen Wind, auf den Frühling. Ist er noch fern? Wer weiß? Ich glaube, nicht sehr nah:

Schon hat der Hörner Blasen
Zum Rückzug rings geendet.
Die Zeit hat sich gewendet.
Ob sie uns kehrt, wer weiß? Und wenn, währt's lange.¹⁾

¹⁾ Franco Sacchetti.