

Mathilde Serao

Autor(en): **Zendrini, Paolo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **14 (1914)**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750775>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

MATHILDE SERAO

In jener wackeren Schar italienischer Schriftsteller, die sich von der krankhaften Sentimentalität der späteren Romantik losgesagt hat, nimmt Mathilde Serao eine der ersten Stellen ein. Sie ist nach dem einstimmigen Zeugnisse der italienischen Kritik eine der ersten, welche die französische *Disinvoltura* in den italienischen Roman eingeführt haben, indem sie die schwerfällige Feierlichkeit ihrer Vorgänger energisch abschütteln, natürlich und packend zu schreiben bemüht sind. Ein echt neapolitanischer Typus, mit dem ganzen Feuer des Südens begabt, reißt sie uns mit im gewaltigen Strome einer hochberedten Darstellung. Alles ist Leben, Geist und Poesie an dieser interessanten Frau. Mit unübertrefflicher Lebendigkeit stellt sie uns eine Fülle von Gestalten vor Augen, und zwar wirkliche Lebewesen, die wir sprechen hören und sich bewegen sehen. Noch mehr zu bewundern sind ihre Schilderungen von Gegenden und Örtlichkeiten, denen sie mit wenig Strichen ein eigenartiges Gepräge zu geben weiß. Im Süden von Italien ist sie zu Hause, in Neapel weht ihre Lebensluft, am Strande und auf dem Meere, in den üppigen Salons wie in den elenden Hütten. Aus der Fülle des sie umgebenden Lebens schöpfend läßt sie Bild auf Bild an uns vorüberziehen; es fehlt ihr nie an neuen Gestalten und Motiven; ihre Technik ist geradezu staunenswert. Weniger fein und empfindsam als D'Annunzio, in der Linie des Temperaments aber konsequenter und robuster, hat ihre unverwüstliche Natur ihre Rolle dreißig Jahre lang mit Glück gespielt. Die realistische Ader unserer Schriftstellerin ist lange und reich geflossen, hat ihre Dichtung mit breitem italienischem Humor gewürzt, ihre Form mit plastischem Relief versehen und mit warmen Farben gesättigt.

Für die Entwicklung und die Eigentümlichkeit eines Schriftstellers ist es keineswegs gleichgültig, wo er geboren und aufgewachsen ist und wo er arbeitet. Auch er ist *glebæ adstrictus*, das heißt an die Scholle gebunden, wie der Hörige des Mittelalters. So wird auch in unserer Dichterin niemand die südliche Abstammung verkennen: ihr Vater Francesco Serao — der 1911 im Alter von fast neunzig Jahren zu Grabe ging — lebte, aus politischen

Gründen von Neapel verbannt, in Patras (Griechenland), als ihm die griechische Gattin Paolina Bonnelly am 7. März 1856 die Tochter gebar. Ihren ersten Unterricht erhielt Mathilde von der vielseitig gebildeten Mutter, die sie früh verlor. Nach Italien übersiedelt, erwarb sie ihr Diplom als Primar- und Sekundarlehrerin und fing im Jahre 1878 schon an, für italienische Zeitungen Artikel zu schreiben, die gleich die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise auf sich lenkten. Nach einem Aufenthalt in Rom übernahm sie mit ihrem Gatten und Amtsbruder E. Scarfoglio die Redaktion des *Corriere di Napoli*, von welchem das Ehepaar zum *Mattino*, der allmächtigen Neapolitaner Zeitung, überging. Im Jahre 1903 endlich trennte sich Mathilde von ihrem Gatten; während er weiter den *Mattino* redigiert, hat sie ihm ein Konkurrenzblatt, *Il Giorno*, entgegengestellt.

Das weitaus bekannteste Jugendwerk von Mathilde Serao ist *Fantasia* (1883; deutsch, Jena 1886). Sie führt uns einen krankhaften Typus vor, Lucia Altimare, die als Mädchen im Übermaß religiöser Ekstase vor den Altären niedersinkt und als Frau in einem beständigen Nebel von gesteigertem Sentimentalismus lebt. Groß, mager, gespensterhaft, mit glühroten Lippen, feurigen Augen, scheint sie dazu bestimmt, sich in zügelloser Sinnlichkeit aufzureiben. Sie hat keine Mutter, keine Stütze auf der Welt. Ihr Motto ist „nihil“, ihr Wappen ein schwarzer Totenkopf, den sie den Briefen an Caterina Scacciapietra aufdrückt. Caterina, ihre Schulfreundin, von entgegengesetztem Charakter, kalt und geregelt, rettet sie vor dem Selbstmord. Lucia aber täuscht das Vertrauen Caterinas und betört deren Mann Andrea. — Dieser erste Teil ist mit Meisterhand ausgeführt. Das merkwürdige Wesen Lucias in der Erziehungsanstalt, die warme Freundschaft zwischen ihr und der milden Caterina, die Qual des in die überspannte Schülerin verliebten Professors Galimberti sind Bilder von schlagender Wirkung und sprechender Wahrheit, wie man sie bei Dickens und Currer Bell kaum vollkommener finden könnte.

Auch der letzte Teil, von der Flucht der beiden Ehebrecher bis zur erschütternden Schlußszene mit dem Selbstmord der betrogenen Gattin, ist bewundernswert; die Familienszenen sind ein realistisches Prachtstück für jeden, der die Ästhetik des Hässlichen

ertragen kann und hinreichend starke Nerven besitzt, um Blitz und Donner ein Weilchen auszuhalten. Aber der mittlere Abschnitt, die Erzählung der sündigen Liebe zwischen Andrea und Lucia, enthält manche Unwahrscheinlichkeit. Bei dem Kontrast der Charaktere der beiden Liebenden — sie voll Künstelei, krankhafter Phantasie und Egoismus, er ein guter, gesunder und aufrichtiger Mensch, anfangs innig in seine Frau verliebt — hätte das Interesse aus einer fleißigen Analyse der langsamen Wandlungen hervorgehen müssen, die in Andrea's Seele unter dem Zauber der Sirene eintreten; die Verwandlung ist zu plötzlich und vollständig. Die Kunst der Dichterin gefällt sich außerdem zu sehr in den Schilderungen raffinierter Koketterie und launischer Moden; auch bei Balzac — dem die Serao so viel verdankt wie keinem anderen, mit Ausnahme von Zola — der seine perfide, schöne Marneffe unendliche Male an- und auskleidet: auch bei Balzac — und das will viel heißen — fühlt sich der Leser von der Kokottengarderobe gelangweilt. William Thackeray, der durchwegs mürrische, überspannte, egoistische Frauentypen wie Lucia gezeichnet hat — unter anderen die berühmte Blanche Amory — gebraucht zuweilen ein Zeichen, ein Wort der Ironie oder des Vorwurfs, um zu beweisen, dass er den Launen seiner Heldin keine Sympathie schenkt; eine solche Andeutung möchten wir an gewissen Stellen von *Fantasia* vorfinden.

Im übrigen ist der Roman, wie man auch sonst darüber urteilen mag, vorzüglich in der Charakteristik, nicht unbedeutend in der Komposition. In den achtziger Jahren ist in Italien kein ebenso hervorragender erschienen. Die schwungvolle Färbung des Stils, die idyllische Grazie, Wahrheit und Kraft vieler ländlicher und häuslicher Beschreibungen, das Pathetische und Groteske, das im letzten Teil mit glücklicher Kühnheit und meisterhaftem Geschick vereinigt ist, all dies wiegt die Fehler auf. Und gewisse Zutaten machen die Erzählung vollends zu einer lesenswerten. Dahin rechne ich die Ironie (mehr germanischer Humor als französischer Esprit), welche dem Roman da und dort einen heiteren Ton verleiht und selbst pedantische Anspielungen auf Homer, Horaz und die Bibel zu retten versteht; sodann die Sprache, die nichts Französisches hat als ihren Witz und ihre durchsichtige Klarheit, endlich die eingestreuten Notizen über Gesellschaftsmoral.

Frau Serao zeigt in dieser Richtung eine Ader, welche an La Rochefoucauld und La Bruyère erinnert.

Eine kürzere Skizze, *All'erta, sentinella!* (Achtung, Schildwache! 1888), gibt eine Schilderung einer Galeerenstrafanstalt in Süditalien, die der Feder Dostojewskis würdig wäre. Wir fühlen uns von einem grauen Dämmerlicht umgeben und sehen die dunklen Gestalten der Sträflinge mit furchtbarer Anschaulichkeit vor uns vorüberziehen¹⁾.

Weniger kann ich mich mit den beiden Novellensammlungen *Fior di passione* (1889; deutsch, Breslau 1890) und *Le amanti* (1894) befreunden. Es sind kleine Erzählungen oder Skizzen, sämtlich zuerst im Feuilleton erschienen. Die meisten lesen sich wie aus einem Roman herausgerissene Kapitel; den Anfang oder das Ende, manchmal beides, muss man sich dazu denken. Ganz unvermittelt treten die Personen auf, ihr Name wird genannt, sie spielen eine kleine Szene ab und verschwinden dann wieder von der Bildfläche, ehe man recht Zeit gehabt hat, Interesse an ihnen zu gewinnen. Ihre Erscheinung wird in raschen, sicheren, meistens sehr energischen Zügen festgehalten, eine tiefere Charakteristik aber ist bei dieser Art der Darstellung selbstverständlich unmöglich; sie reizt und fesselt, aber sie befriedigt nicht. Trotz der großen Mannigfaltigkeit der uns vorgeführten Personen sind doch die meisten auf einen Ton gestimmt, den der heftig begehrenden, unwiderstehlichen Leidenschaft; es lodert in ihnen ein unheimliches, verzehrendes Feuer — selten eine reine Flamme.

Es fehlt diesen beiden Büchern an ruhiger Durchbildung. Frau Serao hat sich dabei nicht Zeit gelassen, etwas wirklich Gediegenes zu schaffen, und sich mehr als vielgewandte Virtuosin, als Meisterin der Skizze gezeigt.

Um so mehr entschädigt uns ihr großes Hauptwerk, der wunderbare neapolitanische Sittenroman *Il paese di cuccagna* (Das Schlaraffenland, 1899), der auch außerhalb Italiens, namentlich in Frankreich, großes Aufsehen erregt hat; eine französische

¹⁾ Diese Novelle erschien 1899 in französischer Übersetzung in der *Revue de Paris*, die mehrere Seraosche Schriften brachte. Zwei andere meisterhafte neapolitanische Skizzen, die im Original mit jener vereinigt herauskamen, sind in deutschem Gewande vorhanden: *Terno secco* (Stuttgart 1890) und *Trenta per cento* (dasselbst 1893).

Übersetzung erschien in der *Revue Hebdomadaire*, und eine deutsche folgte ihr 1904 in Stuttgart. Szenen des neapolitanischen Treibens folgen einander in buntem Wechsel: ein bürgerliches Fest, die Ziehung der Lotterie, der Karneval, das Wunder des heiligen Januarius. Wir sehen die Reihe der Heiligenbilder durch die engen, überfüllten Straßen der alten Stadt tragen: St. Anton, St. Rochus, St. Blasius werden vom Volke mit gewohnten Zurufen begrüßt: von jedem wird die Gnade verlangt, die ihm eigen ist. Dann befinden wir uns in der Kirche Santa Chiara, wo eine begierige Volksmenge mit Bitten, Gelübden und Geschrei die Erfüllung des alljährlichen Wunders erwartet. Die Reihe der *Credos*, von vielen tausend Stimmen gesungen, gibt die Gefühle zu erkennen, die nacheinander diese Seelen erfüllen: Hoffnung, Unruhe, Ungeduld, Wut; und wie endlich nach dem neununddreißigsten Credo der Priester dem Volke das Gefäß zeigt, worin das kostbare Blut kocht, entsteht eine rasende Begeisterung, ein Geschrei, ein Gestöhne, ein Geschluchze, dass die Glocken im Turme vibrieren und die alte Kirche in den Fundamenten zittert. Das Stück kann mit den berühmtesten dieser Art verglichen werden, mit der Prozession im *Triumph des Todes* von D'Annunzio, mit der Pilgerschaft in Zolas *Lourdes*.

Es hieße aber die Vielseitigkeit des Seraoschen Talents verkennen, wenn man nur die Macht des Gesamtbildes an diesem Hauptwerk priese. Wie gewisse Freskomaler aus der italienischen Renaissance, zum Beispiel Ghirlandaio und Benozzo Gozzoli, mitten ins Menschengedränge manchmal ein Bildnis einführen, das nach der Art einer Miniatur mit der Lupe gezeichnet scheint, liebt es die Verfasserin des *Paese di cuccagna*, einige von den Personen, die sie eben im bewegten Volksleben flüchtig hat auftreten lassen, einzeln vorzuführen und aufs genaueste zu charakterisieren. Das Talent zum analytischen und zum Sittenroman entwickelt in ihr dieselbe Kraft. Einige ihrer Bücher, wie *Fantasia*, waren bloße analytische Romane, und selbst hier ist mit der Schilderung der Volksmasse ein persönliches Drama vereinigt und ebenso fein und genau entworfen, wie die Figur eines Adolphe oder Dominique. In der rasenden Menge der Spieler tut sich ein Menschenpaar hervor, dem die Dichterin besondere Aufmerksamkeit schenkt: der Marchese Cavalcanti und seine

Tochter Bianca Maria. Ein glänzender, großmütiger Traum verfolgt den überspannten alten Marchese. Er hat sich vorgenommen, seinem Hause die alte Pracht wiederzugeben, und sucht im Spiele die Hilfsquelle, die er weder in der Arbeit noch in der Spekulation zu finden vermag. Die kostbarsten Edelsteine, das schwere Silberzeug, die altklassischen Bilder, die wertvollen Bücher, alles verschwindet nach und nach, um vom Glücksspiel verschlungen zu werden. Von einer beständigen Geldgier geplagt gibt sich der Marchese zu unehrlichen Verträgen her, leiht sich Summen, die er nicht zurückgeben kann, nimmt seinen Dienstboten das Wenige, das sie für die täglichen Ausgaben verwahrt haben. Er schwankt zwischen kindlicher Leichtgläubigkeit und greisenhaftem Misstrauen. Er kniet vor dem Familienaltar nieder und klopft sich fromm die Brust vor dem Ecce Homo, der das Haus beschützt; doch ein andermal wird er mitten in der Nacht wütend gegen diesen verräterischen Gott und schleudert ihn in den Brunnen hinab, aus dem man ihn am nächsten Tage entfärbt und triefend herauszieht.

Eine bleiche, traumhafte, melancholische Gestalt ist Bianca Maria. In dem einsamen Palast eingeschlossen, wo ihre zwanzig Jahre keine andere Gesellschaft haben als eine alte Dienerin, geht sie still von ihrem Zimmer in die Kapelle, von der Kapelle in das nahe Kloster. Sie weiß, dass sie an der wilden Manie ihres Vaters umkommen wird. Aber nie kommt ihr der Gedanke, dass ihr als einem menschlichen Geschöpf das Recht oder die Pflicht zustehe, sich dieser Tyrannei zu entziehen; sie unterwirft sich blindlings der väterlichen Gewalt. So verkümmert sie in der Dunkelheit und verblüht vor der Zeit, diese sonnenlose Blume im Lande der Sonne. Schon fängt ihr Verstand an, sich zu verschleiern. Da reißt sie der Marchese vollends in den Wahnsinn mit. Er ist überzeugt, dass Bianca Maria, das unschuldige, fromme Kind, Visionen haben müsse. Er fleht sie an, sie möge den Geist rufen und ihm die Offenbarung erpressen, die das Haus Cavalcanti retten wird. Er unterwirft sie törichten Entbehungen, zwingt sie zum Fasten, behandelt sie mit Bitten und Drohungen, kniet mitten in der Nacht vor ihr nieder, der Vater vor dem Kinde. Endlich wird das arme Geschöpf rasend und fängt an, den Geist wirklich zu sehen. Es sind Fieberanfälle, denen lange Erschlaf-

fung folgt; hilflos ist sie dem Übel ausgesetzt. Und wir selbst werden verfolgt von der Erinnerung an diese tragischen Nächte, wo der Wahnsinn des Vaters den der Tochter hervorruft.

Auch die beiden neueren Seraoschen Werke, *Il ventre di Napoli* und *La Leggenda di Napoli*, führen uns mitten ins neapolitanische Volksleben. Mit zauberischer Schöpfungsgabe zeigt uns die Verfasserin ein Gewimmel bewegter Mengen, eine ganze Stadt in ihrer äußeren Erscheinung — ihrem Himmel, ihrem Klima, ihrer landschaftlichen Umgebung — und ihrem inneren Charakter, den Sitten, der Sinnlichkeit, der Seele der Bevölkerung.

Wie bei Balzac, würde es auch bei Mathilde Serao eine lange Arbeit erfordern, alle von ihr nach dem Leben gemalten Typen aufzuzählen. Doch bei Balzac gesellte sich zum Beobachter der Theoretiker; er suchte seine Eindrücke philosophisch zu bewerten und zu Formeln zu gestalten. Bekanntlich wechseln in seinen Erzählungen die doktrinären Seiten mit den dramatischen. Dagegen geht die Serao mit vollkommener Nüchternheit vor und bekundet in ihren neuesten Werken recht eigentlich die dramatisch angelegte Natur ihres Talents. Die feinsten Charakterzüge der Wesen und Dinge entspringen ihrer Phantasie mit einer ungestümen Kraft, die ihr nicht Zeit lässt, über ihre Eindrücke zu philosophieren. Hierin steht sie Zola näher als Balzac; *Paese di cuccagna*, *Ventre di Napoli* und *Leggenda di Napoli* sind eigentlich das neapolitanische *Assommoir*. Doch was die Alkoholsucht im Hauptwerk des französischen Meisters, das tut hier die Spielwut, das Fieber der Lotterie, des *Lotto*, wie man es dort unten nennt. Von dieser Raserei wird eine ganze Stadt beherrscht — herabgekommene Adelige und bedrängte Handelsleute, Bürger und Arbeiter, Atheisten sowohl als abergläubische Katholiken — und diese Stadt ist Neapel, die malerischste der Welt, das lebenslustige Neapel mit seinen großartigen, verfallenen Palästen, seinen armen, überfüllten, schmutzigen Hafenvierteln, seiner orientalischen Poesie und seinem spanischen Aberglauben, seiner Verehrung für den heiligen Januarius und für die Geisterseher, seinen Geheimgesellschaften, seinen Straßenleuten, Vagabunden und verkannten Künstlergenies, seinen Priestern, Wucherern und Lustmädchen; und auf dieser feurigen, leidenschaftlichen Bevölkerung lastet — wie auf dem wirklichen Feuer des nahen Vesuv — die

Glut eines beinahe afrikanischen Klimas, das bald jede Leidenschaft lähmt, bald alle tierischen Instinkte erregt¹⁾).

Dies ist der großartige Gegenstand, den die italienische Schriftstellerin vor Augen gehabt und, wie der französische Romandichter die Pariser Vorstädte, mit der Lebendigkeit und der Färbung des wirklichen Lebens dargestellt hat. Die Seraoschen Hauptwerke führen uns in die Geschichte von Neapel ein, wie das *Assommoir* in die von Paris. Durch die überlegene Technik solcher Künstler wird der Sittenroman zugleich ein Versuch sozialer Physiologie und ein wichtiger Beitrag zur eigentlichen Geschichte des Landes.

PAOLO ZENDRINI

¹⁾ Eine eingehendere Schilderung dieses Zustandes und seiner natürlichen Ursachen bei den Spaniern und den mit ihnen stammes- und geistesverwandten Süditalienern befindet sich in meinem Aufsatz *The Spanish decline* in der *Westminster Review*, Februar 1899.



LA RUE QUI MONTE

Pluie et soleil — Jeu de lumière — Larme et rire!
Rire qui tout à coup dans les larmes se mire . . .
Pluie et soleil, d'or et d'argent croisent les fils;
Par d'invisibles doigts la corbeille d'Avril
Est tressée . . . ; à la dérive vont rêvant
Les nuages légers dessinés par le vent.
Il a plu . . . Jusqu'au ciel lavé monte une rue
D'or pavée, inondée à présent de clarté . . .
Une foule y circule, étrange, en liberté . . .
C'est bleu, noir, violet, rouge, vert, ça remue
Jusqu'au ciel en un bal farouche de couleurs.
Fiacres, robes, chapeaux dansent . . . boutiques, fleurs . . .
Dans un miroir de boue et le soleil en douche,
Eparpillés, papillotants, vertigineux . . .
Le front est en feu, la pensée ivre, l'œil cligne
Et la rue encombrée et blonde, d'une ligne
Monte jusqu'à l'azur délicat, vers les cieux
Comme un rayon criblé d'un vol vibrant de mouches.

La Vie des Lettres
Paris-Neuilly, 20 rue de Chartres

DOMINIQUE COMBETTE

