Gabriele d'Annunzio als Dramatiker

Autor(en): **Preconi, Hector G.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **4 (1909)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-749362

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

GABRIELE D'ANNUNZIO ALS DRAMATIKER

Obwohl die italienische Bühne für die äussere Entwicklung der Schauspielkunst nach dem Mittelalter von grösster Bedeutung wurde, ist die Geschichte des Dramas ein erbärmliches Kapitel der grossen Literaturhistorie der Sprache Dantes. Kaum ein paar Komödien Macchiavellis und Goldonis können sich halten; die „Tragödien" der vergangenen Jahrhunderte erscheinen wie blasse Gespenster der französischen Vorbilder. Um so mehr musste sich Gabriele d'Annunzio verlockt fühlen, auch dieses höchste Spiel zu wagen, nachdem er als Lyriker und Erzähler schon den Gipfel des Ruhmes erstiegen hatte. Für diesen unermüdlichen und ewig unruhigen Geist konnte es keinen grössern Reiz geben, als die schier unüberwindliche Schwierigkeit zu erproben. D'Annunzio hat in einem grossen Gedichte „Laus Vitae" eine Synthese seiner ganzen Persönlichkeit gegeben, die sich aus den verschiedensten Elementen, den mannigfaltigsten Einflüssen zur Einheit entwickelt hat; dieses Gedicht ist wie ein Schlüssel zu allem Übrigen, und dort sagt er von sich selber:

> Alles Können entzückte mich,
> und mich bestrickte jede Lehre,
> und jede Arbeit zog mich an.
>
> (Laus Vitae, v. 92 ff.)

Die Menge aber, das „Ungeheuer mit den tausend Köpfen", hatte auf den Dichter von jeher eine besondere Anziehung ausgeübt. Mit Ekel wendet er sich manchmal von ihr ab; für ihre Hässlichkeit hat nie ein Mensch stärkere Ausdrücke gefunden. Aber die verborgene Macht und die schlummernde Schönheit in ihr zu wecken schien ihm eines der erhabensten Werke. Und er sollte auch jene „Sensation" kennen lernen, vor der Menge zu stehen und sie zu beherrschen wie ein Bändiger seine Tiere:

> Doch welcher Wind hob so gewaltig
> dich empor, wie jener, der von den unzähligen
> Augen kam, die auf dich schauten?
> Und welch ein Antlitz aus dem Abgrund

schien dir geheimnisvoll
wie jenes, das da auf dich starrte
und das von deiner Stimme Klang
zu beben schien?

(Laus Vitae, v. 7525 ff.)

Also machte sich d'Annunzio auch an diese Eroberung. Er hat im „Fuoco“ selber geschildert, wie sein erstes Drama „Die tote Stadt“ entstand. Die eigentliche Inspiration empfing er freilich nicht in Venedig im Hause der Foscarina, unter deren Namen sich die Duse verbirgt. Im „dürstenden Argolis“, angesichts der Ruinen von Mykene, überfiel ihn die Tragödie des Atridenhauses, und dort beschloss er, eine Analogie dazu zu gestalten. Parallel mit den tragischen Schicksalen der Atriden sollte sich die Handlung entwickeln, die moderne Menschen im Kampf mit dem Schicksal zeigt. Wie eine Besessenheit scheint die Vision der antiken Tragödie den Dichter überfallen zu haben; er ist sie nicht losgeworden, und sie hat seinen Werken oft etwas Fremdartiges, Falsches hinzugefügt, das mit seinem eigentlichen Wesen im Widerspruch steht. Im „Fuoco“ ist erzählt, wie der Dichter die Tragödin befragt, fast als hätte er ein hellseherisches Medium vor sich. Wie sahen die Augen Kassandras aus? Wie war Agamemnon? Das sind die Fragen, die ihn bewegen. Es ist ein überwiegendes Interesse an der äusseren Erscheinung, an der grossen Geste des Verbrechens und der Sühne. Im Mittelpunkt steht schon hier Kassandra, deren Ebenbild die Heldin sein sollte. Mit der Vision Mykenes zusammen sollte ihr tragisches Geschick die Wirkung hervorbringen. Das sonnenverbrannte Land, in dem der Quell Perseia die einzige Stätte des Lebens ist, an dem Menschen und Tiere trinken gehen, die ausgegrabenen Leichen der Atriden mit dem unermesslichen goldenen Schatze und inmitten die ganz statuarisch gedachte Figur der blinden Bianca: das ist das Wesentliche.

Trotz der reichen lyrischen Mittel, mit denen d'Annunzio die Worte aller Personen verklärt hat, ist die Tragödie kalt; wir erleben die innern Vorgänge nicht mit und nehmen höchstens mit ängstlicher Spannung teil an dem Schicksal, das sich über die Schuldlosen entladet. Für die Aufführung konnte der Dichter auf die Mitwirkung der Duse rechnen. Diese Frau hat auf ihn einen

unberechenbaren Einfluss ausgeübt; er scheint manchmal wie verzaubert von der Schönheit ihrer Worte und ihres Schweigens. Aber was für Anforderungen an eine andere Schauspielerin mit dieser Rolle gestellt würden, das hat er kaum bedacht. In ihr verschmilzt das plastische Element seines Schaffens, das ihn jede Persönlichkeit fast wie eine Abstraktion empfinden lässt, mit seiner wundervollen Lyrik.

Auch an die Regie stellte der Dichter schon in seinem ersten Werke die grössten Anforderungen. Seine szenischen Anweisungen sind berühmt geworden. Er giesst auch in sie die Fülle sprachlicher Schönheit; wer die Dichtung liest, dem wird ohne Zweifel die gewollte Stimmung vermittelt. Oft genug aber müssen die Absichten des Dichters an der Unzulänglichkeit der Bühne scheitern.

Das Tragische im Sinne der Antike fehlt in der „Toten Stadt". Leonardo, der seine eigene Schwester liebt und keinen anderen Ausweg findet, als sie in der reinen Quelle zu ertränken, ist eine Figur, die der Erzähler d'Annunzio schon vorher im „Triumph des Todes" geschaffen hatte. Benedetto Croce, der feinsinnigste Kritiker Italiens, hat auseinandergesetzt, wie sehr die „mörderische Erotik" der beiden einander gleicht. Aber die Form, die erhabene Sprache voller Gleichnisse und verborgener Schönheiten erhebt die Gestalten in eine ideale Sphäre.

Noch offensichtlicher wird die Lyrik zur Hauptsache in der „Gioconda". Auch hier steht die Duse im Mittelpunkt; auf ihre schönen Hände scheint die ganze Tragödie nur ein einziger Hymnus zu sein. Die Landschaft wird auch hier wieder in ihrer ganzen Stimmung hineinbezogen; ihr Leben ist ebenso bewegt und interessant, wie das der Menschen. Die in dem Stück enthaltene Tragödie wird völlig zur Nebensache; wir erfahren nicht einmal ihren Ausgang. Mit bewusster Absicht vermeidet der Dichter alles, was auf einen theatralischen Effekt abzielen könnte. Zwei neue Figuren aber sind jetzt hinzugekommen, die fortan eine grosse Rolle in seinem ganzen dramatischen Schaffen zu spielen berufen sind. Die Gioconda tritt nur einen Augenblick auf; fast ist es, als hätte sich der Dichter noch vor der Gestalt der Verführerin gefürchtet. Aber sie hat über den Mann dieselbe Gewalt, wie

später die grossen „Buhlerinnen“. Ausser ihr erscheint hier zum erstenmal eine ganz seltsame Nebenfigur. D'Annunzio verleugnet die Herkunft aus den bergigen Abruzzen nicht, wo noch die Reste der Räuberromantik sich erhalten haben, wo Schlangenbeschwörer und Heilige leben, wo das Volk in einem halb barbarischen Aberglauben weiterlebt, wie vor vielen Jahrhunderten. In seinen „Novellen von Pescara“ hatte er diese Gestalten gezeichnet: Turlendana, Gialluca, der Träger des Heiligenbildes. Nun stellt er eine Wahnsinnige auf die Bühne, Sirenetta; sie ist nur Stimmungsfigur und trägt zur Entwicklung der Handlung nicht bei.

Wesentlich neue Gedanken entwickelt der Dichter in der „Gloria“. Es ist sein verfehltestes Stück; aber zum erstenmal sucht er hier, eigentliche Theaterwirkungen zu erzielen. Was bisher zu wenig war an Handlung, das wird nun zu viel. Wir sehen den alten Caesar Bronte aufrecht sterben; hinter der Bühne heult die Revolution; ein Knabe versucht ein Attentat auf den Diktator; schliesslich ersticht die Comnéna mit einer Nadel Ruggero Flamma. Trotz alledem bewegen sich die Personen wie Gespenster. Nur eine ist innerlich wahr: Die Comnéna ist die Buhlerin, das Weib an sich; d'Annunzio hat in seinem ganzen Oeuvre dessen unheilvollen Einfluss geschildert. Wollust und Tod ist die Grundstimmung seiner Romane. Selbst die „Lust“ endet mit tiefer Melancholie; jede Ausschweifung trägt in sich selber den Stachel der Strafe.

Die „Träume der Jahreszeiten“ erheben kaum einen Anspruch auf Bühnenwirksamkeit. In ihnen hat d'Annunzio wiederum bewusst auf alle äusseren Elemente des Erfolges verzichtet. Die Handlung ist beim „Traum eines Frühlingsmorgens“ längst vorbei, wenn der Vorhang aufgeht. Sirenetta ist nun zur Heldin geworden; sie heisst Isabella, ihr Wahnsinn ist in einer fürchterlichen Nacht ausgebrochen, wo man ihr den Geliebten in ihren eigenen Armen ermordet hat. Einschmeichelnd und musikalisch erklingt auch hier der Rhythmus der Worte, und sie tönen so feierlich, als wäre hinter ihnen ein unlösbares Geheimnis verborgen. Manchmal meint man beinahe eine jener mystischen Dichtungen des jungen Maeterlinck zu lesen. Aber d'Annunzio sieht die Dinge klarer; das Geheimnisvolle der Dichtung beruht

nur im Wahnsinn der Heldin, um die herum vergeblich der junge Frühling mit allen seinen Blüten lockt. — Im „Traum eines Herbstabends“ ist das Geschehen hinter die Bühne verlegt. Die Helden werden gar nicht sichtbar; das gesprochene Wort und die Szene, die sich vor uns abspielt, sind nur ein Reflex. Allerdings geht d'Annunzio nicht so weit, wie später Hugo von Hoffmannsthal im Tode Tizians. Er lässt immerhin noch eine Scheinhandlung aufführen: eine Zauberin formt auf das Geheiss der alternden Dogaressa ein Wachsbild der Nebenbuhlerin, der bestrickenden Pantéa, die den Geliebten der Fürstin an sich gekettet hat und eben auf blumengeschmücktem Boot den nahen Fluss hinaufzieht. Die Mägde berichten, was sie gesehen und gehört haben: eine pulsierende Schilderung von orientalischer Sinnenlust. Dann wird das Zauberbild beschworen, und das Schiff Pantéas geht in Flammen auf. Die fallenden Blätter des Herbstes und die Flammen des Brandes werden zu einer Farbensymphonie, die in den Worten der Dichtung glüht; und, zum erstenmal, auch die Kostüme der handelnden Personen tragen einen weitern Ton in die poetische Stimmung hinein. Denn bisher hatte der Dichter noch nie auf das Kleid der Gegenwart verzichtet, wenn er auch wenigstens für die weiblichen Darsteller genaue Anweisungen über die Farbe und den Schnitt der Gewandung gab. Nun erhebt das historische Gewand die ganze Handlung auf ein höheres, unwirkliches Dasein.

Von d'Annunzios Theater etwa eine „moralische“ Wirkung im Sinne Schillers zu verlangen, wäre töricht. Der Dichter sieht die Welt anders an; er sucht nicht nach Zielen der Entwicklung, sondern begnügt sich mit einer rein „ästhetischen“ Betrachtung, die allen Dingen gleichermassen gerecht wird. Der Ästhet, der in d'Annunzio den vollkommensten Ausdruck gefunden hat, empfindet mit allen seinen Sinnen, mit seinem ganzen Sein, auch mit den verborgenen Kräften, die vielleicht von einer künftigen Wissenschaft erst entdeckt werden, so wie der „Connoisseur“ mit seinem Auge den feinen Dingen der Vorzeit gegenüber. Ein einziges Prinzip, das der Schönheit, ist die Richtschnur für alles. Moralische Erwägungen werden gar nicht angestellt. Jede Handlung ist schön, die aus der unverdorbenen Kraft entspringt; der Held jener, der seinen Willen durchzusetzen weiss. Daher kann auch

die Hässlichkeit schön werden, wenn sie sich mit der Grösse vereinigt.

Alles, was man Realismus nennt, ist dabei ausgeschlossen. Die stilbildende Tätigkeit der Abstraktion kann keinem innerlicher notwendig sein, als dem Ästheten.

Mit Notwendigkeit musste er zu allen Mitteln dichterischer Stilbildung greifen. Nun führt er auch den Vers in sein Drama ein und gestaltet sein erstes Meisterwerk.

1901 ward die „Francesca da Rimini“ vollendet. Es war kühn, die Legende, die durch Dante eine erhabene Fassung erhalten hatte, neu gestalten zu wollen. Das dramatische Element hatte schon früher die Dichter gereizt; aber alle waren gescheitert. D'Annunzio erfasste die faszinierende Gestalt der Francesca von einer andern Seite als Dante; und gerade dadurch gewann er erst eine höhere Freiheit. Von der sanften Melancholie, der kaum verborgenen Scham, die Dante seiner Sünderin verleiht, ist in der modernen Tragödie nichts zu fühlen. Hier ist es vor allem die Tatsache, das grosse und erhabene Verbrechen, die blutige Sühne und der unendlich reiche und schöne Rahmen, der den Dichter interessiert. Hier konnte er seinem Durste nach Schönheit Genüge tun; alle Künste der dekorativen Ausgestaltung sind in reichstem Masse zu Hilfe genommen. Das Leben des farbigen Jahrhunderts ist mit einer unendlichen Liebe studiert und so plastisch, so unmittelbar wahrhaftig dargestellt, dass man trotzdem nie den Eindruck einer archäologischen Rekonstruktion, sondern den einer ursprünglichen Neuschöpfung erhält. In der Reihenfolge der Ereignisse mochte der Dichter der Historie Gewalt antun, das war sein gutes Recht. Aber den Geist des Dugento hat er in Musik und Verse übertragen und jene prächtigen Figuren der Lautenspieler, der Edeldamen und Pagen wieder auf die Bühne gestellt, die wir aus den Manuskripten, aus den alten Liedern und Fresken kannten. Nachdem er diese ideale Umgebung für seine Handlung geschaffen, durfte er auch ohne Scheu in die Reden der Personen die Fülle seiner poetischen Schönheit giessen. Die Prosa war ein unzulängliches Gefäss, das oft den Inhalt seiner Bilder nicht aufnehmen konnte. Das moderne Gewand seiner bisherigen Figuren hatte in der unmittelbaren Realität

der Bühne doppelt fühlbar gemacht, was man schon in den Romanen empfinden musste: die Personen sprachen alle die Sprache ihres Dichters, eine wunderbare Sprache voll Kraft und Bildlichkeit, aber seltsam im Widerspruch mit dem nüchternen Kleide, das in unsern Tagen nicht nur die Menschen, sondern auch ihre Worte tragen.

Francesca ist die psychologisch am feinsten vertiefte Gestalt, aber ein moderner Zug ist in ihr unverkennbar, etwas Wesensverwandtes mit den Frauen Ibsens. Für d'Annunzio scheint es ein ewig unlösbares Dilemma zu bleiben, wie er seine modern empfindende Psyche mit der künstlerischen Form harmonisch verschmelzen kann. Wir sahen, welche Schwierigkeiten das Gewand allein schon ihm bieten muss; daran ist auch später noch ein tiefes und ernstes Stück gescheitert. Wenn aber der Dichter im Glanze vergangener Zeiten die Berechtigung für seinen reichgefüllten und köstlich ziselierten Vers findet, so muss wenigstens bei den Protagonisten ein Missverhältnis entstehen zwischen ihrer ganz historisch gedachten Umgebung und ihrem Denken, das sie von allem sondert und um Jahrhunderte entfernt.

Auch die seltsamen Nebenfiguren kehren wieder. Smaragdis, die orientalische Sklavin und der hässliche Malatestino sind künstlerisch Bruder und Schwester der Sirenetta. Wie der Narr im Krönungszuge, wie die komischen Figuren in der antiken Tragödie und bei Shakespeare, so bringen diese Gestalten, wenngleich mit ganz anderen Mitteln, einen Gegensatz, ein Licht in das dunkle Bild, das uns die helle Sonne auch dann noch lieblich erscheinen lässt, wenn sie über die tragischen Greuel unbarmherzig erstrahlt.

* * *

Und nun möchte ich mir, wie Dante vor der Weltenfahrt, den Beistand der Musen erflehen, um die ganze Schönheit einer Dichtung sagen zu können, in der Gabriele d'Annunzio den Höhepunkt seines Schaffens erreichte, wo er ein reines Werk gestaltete, das von jeder Schlacke menschlicher Unzulänglichkeit frei zu sein scheint, wie die erhabenen Gedichte Homers und Sophokles'.

Die Tragödie der „Tochter Jorios“ muss den Dichter lange innerlich beschäftigt haben. Hier waren ja alle für ihn günstigen Bedingungen gegeben: in einer Legende seines Stammes, einem abruzzesischen Märchen beinahe, fand er das Drama der Liebesleidenschaft, die zum Fürchterlichsten führt, zum Vatermord. Als er dann angeblich unter dem Eindruck eines Gemäldes von Francesco Paolo Micchetti diesen Stoff ergriff, da hatte er ihn auch schon innerlich erarbeitet; in zwei Monaten soll er seine „Hirtentragödie“ vollendet haben, die er mit Fug und Recht dem ganzen Volke seiner Berge widmen durfte.

Aligi, der Sohn Lazzaro di Roias, feiert Hochzeit; er hat die Braut, die ihm nach Landesbrauch seine Mutter bestimmt, nie gesehen. Während die Schwestern des Hirten die Braut schmücken und die Verwandten ihre Gaben und Wünsche bringen, erhebt sich ein Getümmel auf der sommerlichen Berghalde. Von den trunkenen Schnittern verfolgt, flüchtet sich Mila di Codra, die Tochter des Hexenmeisters Jorio, in das offene Haus und erfleht den Schutz des Gastrechtes. Sie ist verstossen und verachtet; Hexe und Hure schimpft sie das Volk. Die jüngste der Schwestern, Ornella, reicht ihr den gastlichen Trunk, und sie lässt sich am Herdfeuer nieder. Aber da fordern draussen vor dem verschlossenen Tor die Schnitter ihre Auslieferung. Die Mutter fordert den Eindringling, in dem sie auch die Verführerin ihres Mannes vermutet, auf, das Haus zu verlassen. Aligi soll die Widerspänstige vor die Türe setzen. Aber da beschwört sie ihn beim heiligen Gastrecht, sie nicht anzurühren, und der mystische Schwärmer, ein echter Bruder der Helden aus d'Annunzios Novellen vom Pescara, fällt auf die Knie. Er hat am Johannistage das blutige Haupt des Täufers im roten Sonnenball erblickt, und nun schaut er hinter der Gestalt im Herdfeuer den Schutzengel. Er legt auf die Schwelle das Kruzifix und öffnet: die Schnitter bekreuzigen sich in Demut, und Lazzaro, der Vater, wagt nicht, das Haus zu betreten, da er noch unrein ist vom Blute, das er im Streit um die Tochter Jorios vergossen hat. — Aligi flieht in seine Berge hinauf, ohne die Braut zu berühren; er will vom heiligen Vater die nicht vollzogene Ehe auflösen lassen, um Mila zu seiner Frau zu machen. Mit eigenen Händen schnitzt er einen Engel, der von der Muttergottes den Beistand erflehen soll, wenn

er zum Papste nach Rom zieht. Mila besucht ihn; in seiner Höhle entzünden sie gemeinsam vor der Madonna ein Licht und beten. Aligi fragt den alten Einsiedler um Rat; er schwört ihm, dass sie beide rein geblieben sind, aber der Heilige rät ihm von der Fahrt nach Rom ab. Seine Mutter soll er fragen. Der Hirt lässt nun Mila allein, da sich ein Schaf verlaufen hat; die Tochter Jorios verzweifelt an der Zukunft, da sie selber nicht rein genug geblieben ist. Nun erscheint Aligis Vater; er weiss, dass sie auf die Berge gestiegen ist und kommt, um sie zu holen. Alles bietet er ihr, was sie wünschen mag; aber auch Gewalt will er anwenden. Aligi kehrt zurück und fleht den Vater an, von seinem Vorhaben abzustehen. Statt jeder Antwort ruft dieser seinen Knechten und lässt den Sohn binden. Noch einmal lockt er Mila; aber als er sie schliesslich überwältigen will, stürzt Aligi, den seine Schwester losgebunden hat, auf ihn und erschlägt ihn mit der Axt. — Der Vatermörder soll nach altlateinischem Brauche mit Schlange und Hund in einem Sack ins Meer geworfen werden; vorher aber darf ihm die Mutter den Schlummertrank mischen, der ihn in der fürchterlichen Stunde betäuben soll. Als der Schlummertrank schon zu wirken beginnt, erscheint Mila di Codra, die nach der Freveltat geflohen war, und bezichtigt sich selber der Schuld. Sie ist als Hexe verrufen; so überzeugt sie das Volk, dass sie durch magische Künste Aligi an sich gefesselt und seinen Arm zum verhängnisvollen Streiche geführt habe. Vom Taumel des Trankes überwältigt, glaubt schliesslich Aligi selber an die Erzählung der Tochter Jorios. Er wird, schon ganz betäubt, losgebunden, und Mila erleidet für ihn den Opfertod im Feuer. Nur die jüngste Schwester, die ihre Heldentat versteht, segnet sie.

Die Gestalten der früheren Dramen treten auch hier wieder auf. D'Annunzio ist nicht wie Shakespeare ein unerschöpflicher Bildner von Charakteren und Persönlichkeiten. Er sieht Typen, die er nach Rasse und Epoche variiert. Unleugbar ist denn auch die Verwandtschaft der Hirtenfiguren und selbst Milas mit frühern Schöpfungen. Aber alles, die Personen und die Vorgänge, die Leidenschaften und selbst noch die Sprache erscheint geläutert und verklärt, als hätte das heilige Feuer des Herdes den letzten Rest irdischer Unvollkommenheit ausgetilgt.

Die schon erläuterte Schwierigkeit der Zeitwahl fiel hier von selber weg. „Vor vielen Jahren“ spielt die Tragödie; das rechtfertigt den Vers und den Abschluss der Handlung. Aber das Kostüm der Berghirten, und darüber hinaus ihr ganzes Fühlen und Denken ist auch heute noch möglich; und darum verzeichnete der Dichter die Hauptfiguren nicht, wenn er sie aus seinem modernen Geiste heraus erschuf. Nicht als ob er sie zu Ebenbildern seines Gedankens gemacht hätte — vielleicht ist es ihm sogar niemals wieder so gut gelungen, sich in die Empfindungswelt einer tatsächlich vergangenen Periode zu versetzen. Aber diese Welt lebt eben noch weiter, als seltsamer Kontrast in unserer durch Jahrhunderte von ihr getrennten Epoche. D'Annunzio hatte sie schon in „San Pantaleone“ in scharfen Umrissen gezeichnet. Er war in ihr aufgewachsen, und auf der Höhe seines Schaffens kehrte er zu ihr zurück. Jetzt scheint er ganz mitzuempfinden; sein Ästhetizismus ist verschwunden. Aber vielleicht stand er doch nur mit der Teilnahme des Künstlers seinem Stoff gegenüber — wer wird das je zu entscheiden vermögen? Vielleicht war es die Erinnerung an seine Kindheit, die in so unmittelbare Berührung mit der ganzen Atmosphäre der Dichtung brachte. Dem Geniessenden jedenfalls erscheint der Dichter wie neu. Benedetto Croce hat mit Erstaunen auf die „Frische“ dieser Dichtung hingewiesen, und in der Tat, ein Frühlingshauch, ein Rauschen wilder Bergbäche und die Kraft eines jungen Volkes hat der Dichter geschaffen. Mit Recht durfte er nunmehr sagen, dass er den Worten, der „urgeheimen Kraft des Stammes“, ihre unberührte Ehre wiedergegeben habe.

„Ich zog mit keusch und kühner
Hand euch aus der Tiefe
eures ersten Ursprungs, frisch
wie die Seekorallen,
die im neuen Licht
unsagbar farbig schimmern . . .
Ich schlug auf euch, und Funken
sprühten auf, Blitze der Liebe,
und erleuchteten der Zukunft
Schatten, weltenschwer.“

(Laus Vitae, v. 7981 ff.)

Die alten Begriffe tragischer Schuld und Sühne sind umgestaltet. Als der Schuldige erscheint Aligi; die Sühne aber nimmt Mila auf sich, die aus ihrem früheren Leben, das sie mit keiner Reue und Reinheit abwaschen kann, sich schuldig fühlt. Aligi lebt weiter und kann der Stammvater eines Geschlechtes werden.

Den Untergang seines Hauses hat d'Annunzio im nächsten Drama erzählt. „Die Glut unter der Asche" könnte man etwa den seltsamen Titel übersetzen. Wir sind im Jahre 1820, die alte Baronalfamilie lebt auf einem verfallenen Schlosse, wo jedes Zimmer von halbvergessenen Greueltaten unheimlich wird. Allzu sehr hat der Dichter die Schrecken gehäuft: der Vater lebt mit der Mörderin seiner Frau zusammen, und die Stiefmutter sucht nun mit Gift den einzigen Sohn beiseite zu schaffen. Am Jahrestage des Mordes aber will die Tochter, um ihre Mutter zu rächen und den Bruder zu retten, die Verbrecherin töten. Deren Vater, ein Schlangenbeschwörer, liefert ihr selber dazu das Mittel, nachdem ihn seine Tochter schmählich beleidigt hat. Gigliola, die Heldin, will sich dem Tode weihen, bevor sie an die grauenhafte Tat geht, damit ihr nicht im letzten Augenblick der Mut schwindet. Sie steckt die Hände in den Sack der giftigen Schlangen; aber ihr Opfer ist unnütz; denn inzwischen hat der Vater, von Reue und Wut übermannt, die Verführerin selber erschlagen. — Gerade diese furchtbare Reihe von Freveln gerät unglaubenswürdig; trotz der mit jedem Mittel herbeigeführten Stimmung des Sterbens, des Untergangs, kann die Tragödie auf der Bühne nicht wirken, wo sie sogar bei der Gedrängtheit der Vorgänge etwas Verworrenes bekommt. Die Schönheiten im einzelnen, die prächtige Gestalt des alten Schlangenbeschwörers und die rührende Schwesterliebe allein wiegen das Grausen nicht auf. Die Greuel des Atridenhauses konnte auch d'Annunzio nicht auf unserem Theater erneuern. Mit grösserem Rechte als seinem Roman durfte der Dichter dieser Schöpfung den Titel geben: „Triumph des Todes"; die Dichtung zeigt die ganze Kraft des Meisters, aber das Schauspiel musste misslingen.

Und noch einmal kehrte d'Annunzio zu seinen Anfängen zurück und stellte Menschen im modernen Kleid auf die Bühne,

über der das antike Fatum schwebt. Es war wiederum ein Irrtum; denn ihr Kampf gegen das Schicksal und ihre ausserhalb jeder Zeitlichkeit gedachten Reden mussten das Publikum zur Empörung reizen, das von den Menschen seiner Zeit keine grossen Worte und Taten erträgt. Dabei übersah es, dass der Dichter ein völlig anderer geworden war, dass er zum erstenmal eine Charakterwandlung beschrieb und die Sühne der Schuld in rein seelische Vorgänge verlegte. Als er dies später zu seiner Rechtfertigung auseinandersetzte, verstand man ihn nicht.

Der Entdecker in fernen Ländern war in d'Annunzios Dichtung schon früher erschienen:

„Ein Sohn Ulysses' war er.
Urewige Sehnsucht nach
unbekanntem Land verzehrte
sein glühend' Herz, die Sehnsucht
in immer weiteren Bezirk zu
wandern, immer neues Wissen
zu sammeln von den Völkern,
von den Gefahren und von dem Geschmack
der Erde . . ."

(Laus Vitae, v. 5188 ff.)

Nun wird er zum Helden. Noch einmal hat die Erinnerung an die Griechen den Dichter geblendet: er lässt jede Handlung jenseits der Bühne, und wie die antiken, so erzählen auch seine Darsteller. Corrado Brando hat kein anderes Mittel gefunden, um sich die ersehnte Forschungsreise zu ermöglichen, als einen Mord. Den Wucherer, der ihm im Spiel das letzte Geld abgenommen, hat er erwürgt und beraubt. Sein Freund Virginio Vesta ist um ihn besorgt, bevor er noch von dem Verbrechen weiss. Seine Schwester Maria hat sich Corrado ganz mit Leib und Seele hingegeben; als sie von der bevorstehenden Abreise des Forschers hört, gesteht sie alles ihrem Bruder. Und nun, unter den eisernen Schlägen des Schicksals, hebt sich der „Tag der Verklärung" an. Der Dichter hat später zu „Più che l'Amore" eine Einleitung geschrieben, worin Schritt für Schritt die Tragödie mit dem antiken „Ajax" verglichen wird. Dort fasst er die Sühne so auf, dass freilich der Held um seiner Schuld willen untergehen

muss; aber gerade dadurch „verbreitet und verewigt er um sich seinen heroischen Willen, den die Schuld weder zerstören noch mindern kann“. Und so „erfindet unter dem Stosse des Schicksals jede Person ihre eigene Kraft, und die wird ihr Verteidigung, Notwendigkeit und Schönheit“. Virginio Vesta wird zum Helden und erwählt sich freiwillig die letzte Einsamkeit; seine Schwester bietet dem Geliebten „mehr als Liebe“, ihr eigenes Leben will sie für ihn geben. Corrado Brando muss verschwinden, da er von den Menschen nur noch als ein „Anhängsel einer gemeinen Tat“ betrachtet würde, gleich als hätte der eine Augenblick des Frevels sein ganzes Leben ausgefüllt. Aber er anerkennt keinem andern das Recht der Strafe zu. Wer dem Tode so oft ins Auge gesehen, der kann ihn auch selber rufen. Das Werkzeug der Sühne wird seine eigene Waffe sein.

Das eigentliche Ergebnis des Verbrechens ist aber nicht der Selbstmord, mit dem nach bürgerlich-juristischer Auffassung die Tat gesühnt wird, sondern die Verklärung der Charaktere ins Heroische. Damit hat allerdings der Dichter sich der gesellschaftlichen Moral gegenübergestellt, die in der Bluttat nur das Schändliche allein sehen und nicht begreifen will, dass auch aus blutgetränktem Boden eine reine Blume sprossen kann. Aber für die Entwicklung der dramatischen Kunst d'Annunzios ist der Augenblick höchst bedeutend, wo er die rein ästhetischen Bahnen verlässt und den Menschen im Kampfe mit der Gesellschaft zeigt. Dass der Gegner der sozialen Ordnung unterliegt, ist gerecht und notwendig; aber dass er aufrecht sterben darf wie ein Sieger, das ist schön und nicht minder berechtigt.

Und nun wollte der Dichter auf der neuen Bahn noch einen Schritt weitergehen. Die „Nave“ ist allerdings schon vor „Più che l'Amore“ begonnen; ihre ersten Anfänge fallen in die Zeit der „Figlia di Jorio“. Der Dichter wollte ein opus magnum schaffen, indem die Geschichte Venedigs die Macht und Schönheit der ganzen italienischen Heimat symbolisieren sollte.

Die tragische Handlung in der „Nave“ bietet manche Analogie zur „Figlia di Jorio“; die gleichzeitige Entstehung der beiden Dichtungen kann nicht ohne Einfluss geblieben sein. Wie Mila

di Codra die Einheit der Familie Aligis zerstört, so wird, freilich nun mit bewusster Absicht, Basiliola, die Tochter des frühern Tribunen, zum Verderben der Gratico, die ihren Vater geblendet. Wenn Aligi seinen Vater erschlägt, so schickt Marco Gratico die Mutter ins Exil und tötet im Zweikampf den Bruder. Aber Basiliola geht unter, nicht um freiwillig einen Geliebten zu retten, sondern weil sie besiegt ist. Das Verbrechen selber, der Brudermord, hat auch in Marco Gratico den „heroischen Willen" geweckt, und wie ein Blitz zündet der Funke auf die Besten seines Stammes hinüber. Wenn aber Corrado Brando nur im Selbstmord einen Ausweg fand, so bietet er sich jetzt in der Betätigung dieses Willens: die Helden, gereinigt gerade durch die Schuld, ziehen hinaus zur Eroberung und zur Gründung der neuen Stadt. Es ist nicht mehr eine Sühne im alten Sinn; es ist vielmehr dieselbe Auffassung, die in der frühern Tragödie vielleicht nur unvollständig zum Ausdruck kam. Wie Dante durch die Höllennacht hindurchschreiten muss, um zur Klarheit zu gelangen, so wird den Helden d'Annunzios der Fehler, der Fall, die tragische Schuld zum Stachel, der ihnen erst den Weg zu ihren höchsten Gipfeln weist.

Eine völlig neue Persönlichkeit tritt hier auf: das ganze Volk. In den frühern Dramen hatte man es wohl hie und da jenseits der Kulissen schreien hören, aber es war Staffage geblieben. Jetzt erlangt es eine eigenartige Bedeutung. Seit Shakespeares „Julius Caesar" habe kein Dichter mehr die Psychologie der Volksmenge so scharf analysiert, meint Scipio Sighele, der im übrigen dem Werke d'Annunzios skeptisch gegenübersteht. Der berühmte Soziologe hätte gerne in allen Akten nur das Volk erlebt. Aber wir haben in unsern schweizerischen Volksschauspielen, die unleugbar ähnliche Absichten verfolgen, gesehen, dass die Dichter nicht ohne Hauptfiguren auskommen, in denen die Handlung des Volkes konzentriert wird. Was aber bei uns meist nur episodisch, durch Einfügung anekdotischer Einzelszenen geschah, das will d'Annunzio mit der eigentlichen Tragödie erreichen, die infolgedessen in fortlaufendem Zusammenhang mit dem Fühlen und den Taten des Volkes bleiben muss. So gut es nun auch dem Dichter gelungen ist, die Menge an der tragischen Schuld und an der Sühne seines Helden teilnehmen zu lassen, so enge die

Bande geknüpft sind, die Schritt für Schritt die beiden Bestandteile der Dichtung verbinden: in dieser Notwendigkeit liegt doch die Schwäche des Stückes. Ganz konnte auch d'Annunzio nicht der Gefahr entgehen, die Persönlichkeiten seiner Gestalten zu vermindern zugunsten eines Symbolischen. Nicht als ob sie leblose Allegorien geworden wären, — Basiliola ist eine der am schärfsten gezeichneten Figuren seines dramatischen Schaffens — aber aus ihren Reden klingt ein Repräsentatives heraus, da sie sich ihrer Doppelstellung als Chorführer und als handelnde Menschen bewusst scheinen.

* * *

Gabriele d'Annunzio steht in der Blüte seiner Mannesjahre; wir dürfen sein Schaffen nicht als etwas Abgeschlossenes betrachten. Er wird der italienischen Bühne noch manches Werk geben, in dem die bisher entfalteten Grundzüge reicher vielleicht noch und mächtiger zur Entfaltung kommen. Aber ein wesentlich Neues wird er kaum mehr hinzufügen. Wer wollte ihn darum tadeln? Wer ein so ausgesprochen persönliches Temperament hat wie dieser Dichter, der kann aus seiner Haut erst recht nicht heraus. Seine Hand ist stark genug, um nochmals ein Drama zu formen, in dem sich alle seine Eigentümlichkeiten zu der einen grossen Harmonie vereinigen, wie in der „Figlia di Jorio".

Wenn auch d'Annunzio keine nationale Bühne im Sinne der Griechen oder Shakespeares schaffen konnte, so darf doch jetzt schon Italien in ihm einen Bereicherer seiner nationalen Dramatik ehren. Vielleicht hat er nur ein einziges Mal die reinen Höhen zeitlos gültiger Kunst erstiegen; nur zwei oder drei von seinen bisherigen Dramen werden vielleicht der Vergessenheit widerstehen können. Aber ist das nicht genug?

ROM HECTOR G. PRECONI

□□□