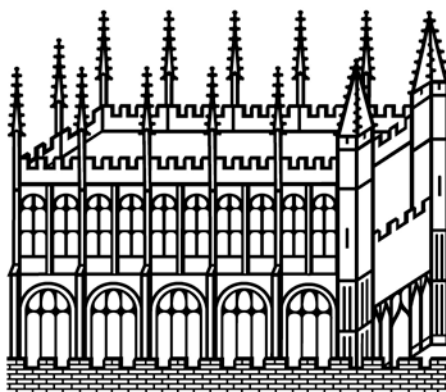




Bodleian Libraries

UNIVERSITY OF OXFORD

This book is part of the collection held by the Bodleian Libraries
and scanned by Google, Inc. for the Google Books Library Project.

For more information see:

<http://www.bodleian.ox.ac.uk/dbooks>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-
ShareAlike 2.0 UK: England & Wales (CC BY-NC-SA 2.0) licence.



Gabriele d'Annunzio

von

Lady Blennerhassett.

CID 9554 A.12

Gabriele d'Annunzio

Charlotte Julia von
Leyden

Blennerhassett ...



Kein Sterblicher ist so bevorzugt, zugleich als wahrer Dichter geboren zu werden und den Namen Gabriele d'Annunzio mit in die Wiege zu bekommen. Der Name ist denn auch ein Pseudonym; das Talent, der Genius, wenn man will, ist echt. Er berief den Liebling früh in den Dienst der Musen. D'Annunzio war kaum sechzehn Jahre alt, als sein Vater die ersten Verse des Sohnes unter dem Titel „Primo Vere“ drucken ließ. „Wäre ich einer seiner Lehrer, ich gäbe ihm die Medaille und Prügel dazu,“ schrieb Marc Monnier in der „Revue Suisse“, wohl der ersten ausländischen Zeitschrift, die d'Annunzio's Namen nannte.

Der Jüngling, frühreif in jedem Sinn, war damals bereits Universitätsstudent in Rom, und der fromme Wunsch des Kritikers ging nicht mehr in Erfüllung. Es ziemt sich nicht, zu sagen, wie Erfahrung und Schicksal die Erziehung des jungen Mannes ergänzten. Die Geschichte des Sechsendreißigjährigen kann nicht bündig genug erzählt werden.

Im Jahre 1864, an Bord der Brigantine „Irene“, auf den blauen Fluten des so oft von ihm besungenen Adriatischen Meeres geboren, in seiner Heimat, den Abruzzen, zu Francavilla al Mare aufgewachsen, ward ihm der gefährliche Ruhm eines Wunderkindes zu teil, dessen Ausbrüche der Leidenschaft in Convulsionen zu endigen pflegten. Von 1873 bis 1880 war er Schüler des Kollegiums zu Prato, auf der klassischen Erde italienischer Redekunst, im Toskanischen; er stand im ersten Jünglingsalter, als Carducci's „Odi babare“ den Dichter in ihm weckten. Die jungen Leute, die zu Rom in der „Cronaca byzantina“ eine französischen Mustern

Der erste Teil dieses Aufsatzes ist mit freundlicher Erlaubnis der Verlagshandlung Gebrüder Pötel der deutschen Rundschau entnommen. Heft 5.

nachgebildete, erotisch naturalistische Kunstrichtung vertraten, kamen dem Kommilitonen mit leicht erklärlicher Begeisterung entgegen; die Welt huldigte ihm und umstrickte seine Jugend mit Verführungen, die, seinem eigenen Bekenntnis nach, ihn von Schuld zu Schuld, wenn auch von Erfolg zu Erfolg fortrissen. Auch hat er uns nicht verborgen, daß die Helden seiner Romane ihm wie Brüder gleichen. Der Vergleich, vom Grafen Vogüé in der „Revue des deux mondes“ mit Vorliebe wieder aufgenommen, würde hier weiter führen, als die Grenzen des Notwendigen es verlangen. D'Annunzio's Porträt zeigt einen feingebauten jungen Mann, mit sorgsam frisiertem Schnurr- und Backenbart, nach der Mode zugestutzt wie das Haar, und dunklen, träumerischen Augen. Nach den stürmischen Jahren, die er in Rom verlebte, hält er sich viel zu Chieti, in den Abruzzen, und in Neapel auf. „Einfacher als seine Bücher“ nennt ihn sein vortrefflicher französischer Übersetzer G. Herelle. Auf seinem Landsitz zu Francavilla al Mare besuchte ihn, im Januar 1895, sein Freund und Bewunderer Gjetti, der auf einer Rundfahrt durch die Halbinsel die Berühmtheiten des Tages aufsuchte. Er erwähnt d'Annunzio's langsames Sprechen, sein Betonen jeder Silbe, jedes Buchstabens, und wie der blonde Neapolitaner ihm jünger noch als seine Jahre erschienen sei. Gjetti stieg mit ihm auf den Hügel, der das Kloster Santa Maria Maggiore trägt, in dessen verlassenen Mauern „Piacere“, „L'Innocente“, ein Teil von „Trionfo della Morte“ geschrieben worden sind, Romane d'Annunzio's, auf die wir zurückkommen werden. Dort hat auch der Maler Paolo Michetti, des Dichters Freund, sein Atelier eingerichtet. Arbeiten sie doch beide als Künstler Hand in Hand; Michetti, der Schöpfer der Korpus-Domini-Prozession zu Chieti, der Frühlingsfeste und Liebesidyllen, ein fecker, farbenprächtiger Improvisator, der die Menschen und die Landschaft, in der sie sich bewegen, im Glanz des südlichen Lichtes zu phantastischem Leben erweckt, und der

Maler in Worten, der von der Musik den Rhythmus und die Harmonie, von der darstellenden Kunst das Kolorit und die Linie, das plastische Bild der Erscheinung entlehnt, und sein höchstes künstlerisches Wollen im Sinn des Wortes von Lionardo da Vinci deutet: „Io farò una finzione, che significherà cose grandi.“

I.

Die fiction, die Großes bedeuten sollte, begann, nach einigen jugendlichen Versuchen, 1882 mit dem „Canto novo“ und dem „Intermezzo di Rime“, das im Frühjahr 1883 zu Rom folgte. Letztere Publikation, ein Bändchen von nicht viel über hundert Seiten, entzündete einen Kampf und rief eine Entrüstung hervor, die sein Inhalt mehr als rechtfertigte. Die Perversität desselben war ebenso überraschend, wie die Pracht und der Wohlklang, die Klassizität der Sprache, die diesem nicht Zwanzigjährigen alle Geheimnisse der Schönheit erschlossen zu haben schien. „Man fühlt,“ schrieb später Enrico Panzacchi in der „Nuova Antologia“, daß der neueste Poet von der Erinnerung an unsere alten toskanischen Dichter erfüllt ist, an Guido Cavalcante, Folgore di San Gimignano, Polizian, Lorenzo il Magnifico, Franco Sacchetti, Dino Compagni. Er hat sich nicht mit der „Vita nuova“, nicht mit den petrarkischen „Trionfi“ begnügt, hat sich die Mühe nicht verdrießen lassen, im Labyrinth der „Intelligenza“ und des „Dittamondo“ sich zu ergehen.“

Was er vorläufig aus dem Bücherschatz der Cinquecentisten und aus eigener Erfahrung dichterisch verwertete, war das Weib, das Enigma, von dem er die Deutung des Lebens verlangte. „Mysterium“ steht über dem an „Die Sünde“ von Stuck erinnernden Haupt der Zauberin geschrieben, das Michetti dem „Intermezzo“ zum Titelblatt gegeben, und als Motto hat d'Annunzio die Stelle der Offenbarung Johannis gewählt: „Auf seinem Haupte trug er eine Namens-

inschrift, die niemand als er selber verstand.“ Lauter noch spricht die Stelle aus dem Prediger: „Und ich fand etwas, was bitterer ist als der Tod — das Weib.“

In Sonetten, deren im reinen Metall sprachlicher Vollendung ciselirte Strophen mit dem kunstvollen Bau der Sonette von d'Heredia den Vergleich nahe legen, im berühmt gewordenen Gedicht „Il Peccato di Maggio“ (Maiensünde), in jenem andern „Venere d'acqua dolce“ (die Venus der süßen Wasser), wird abwechselnd das hohe Lied der Liebe gesungen, mit dem festen Übermut überquellender Jugend das Fest des fleisches in nichts verschleiern den Worten begangen, die frühlingspracht der Natur, die Vögel in den Zweigen, das streifende Wild zur feier geladen, wie in den schönen Versen:

Die Hirschfüße mit dem sanften
Menschlichen Blick erzitterten spähend beim leisesten Hauch
Im Geheimnis des Dunkels erbebend und witternd
Ob nicht zwischen den Zweigen
Die furchtbringenden Augen
Des rotfarbigen Geliebten erglänzen würden¹⁾

Von klassischen Reminiscenzen durchwoben, ist in diesem Bande „La tredicesima Fatica“ (die dreizehnte Arbeit), wohl das typische Gedicht. Allein der Jubel und der Rausch der Sinne übertäubten die Bitterkeit der Klage nicht, die sich in den freudenhymnus dieser überschäumenden Erotik mischte. Der Dichter trauert im Genuß:

Meine wilde, kraftvolle Jugend
Mordet sich in den Armen des Weibes.

Und bereits in den ersten lyrischen Accorden wird der Mißklang vernehmlich, der das Lied an die Freude

¹⁾ Or le cervice daimiti
Occhi umani, in ascolto, ad ogni più leggero
Alito trasalivano, trepide nel mistero
Dell' ombre vigilando, se non fra le piante
Brillassero i terribili occhi del fulvo amante.

trübend, die tiefe, unheilbare Wunde verrät. Die unter dem Titel „Adultere“ an einander gereihten Sonette „Violante“, „Herodias“, „Lady Macbeth“ u. s. w. bewegen sich noch innerhalb der Grenzen, die der Kunst gezogen sind; sie überschreitet das entsetzliche Sonett „Godoleva“, das, von Baudelaire's „La Charogne“ eingegeben, nur als traurige Verirrung bezeichnet werden kann. Dem Dichter ist vieles erlaubt, das Scheußliche nicht. Hier gebührt der Kopie nicht einmal der traurige Anspruch auf Originalität.

In den einleitenden Versen zum „Intermezzo“ ist das Ewig-Weibliche geschildert, wie es der Jugend d'Annunzio's, nicht zu seinem Heil, erschien.

Sie, die mit blutloser Hand ihm die Waffen entriß, die ihn lehrte, „le frodi della carne sapiente“, das betrügerische Wissen des Fleisches, die ihm den Zaubertank Medea's reichte, die antike Gorgone, die höllische Rose, die, den Namen wechselnd, bald Circe bald Helena, ihn mit ihren Künsten umstrickte, er nennt sie selbst „die ungenannte Schande“, die ihm mit der Seele auch das Werk befleckt hat. Zu d'Annunzio's Ehre sei es gesagt, daß seine Lieder ihr nicht immer gehören sollten. Die Reaktion, die wir bis zur Stunde vergebens in seinen Prosawerken suchen, ist seiner dichterischen Produktion nicht versagt geblieben.

Über dem obscönen Inhalt des „Intermezzo“ lag der Purpur antiker Schönheit der Bilder und des Ausdrucks gebreitet; die Vornehmheit, die der Inhalt nicht zuließ, war der Form zu gute gekommen, und wie jener an Aretino, so erinnerte diese an Tibull und Ovid. Aber die Unbefangenheit der heidnischen Muse vermochte diese künstliche Renaissance sinnlichen Lebens doch nicht zu erreichen. Die ernste Kritik in Italien verzeichnete einen Fortschritt, als „Isottéo und „La Chimera“ erschienen. Sie lobte, wie sie sollte, Verse wie diese, das Pflügen und Säen auf heimatlicher Erde feierend:

Es geh'n durch die Äcker die kräftigen Buben,
 Die friedlich dreinschauenden Ochsen geleitend!
 Und hinter diesen raucht die Furche,
 Vom Eisen den Körnern geöffnet.
 Dann, mit weit ausgreifenden Armen
 Streuen die Männer die Saat¹⁾.

Die Zustimmung wurde lauter, als die „Sonetti dell' anima“, vor allem, als die „Odi navali“ erschienen. Eine gewisse Leserschaft empfand es wie einen Rückschritt, als statt der Verführungen, die der Leidenschaft gegolten hatten, Gedichte wie „Rursus Homo est“ die Befreiung von den Banden der alten Schlange feierten, die Seele und Leib umstrickt gehalten hatten, als der Dichter den guten Geist der Erde grüßte, der ihm das Leben erneuert, es wieder rein und stark gemacht hatte, und die seelische Auferstehung erwartend, die schönen Verse sang:

Lange soll sie unter klarem Himmel widertönen
 Die Verkündigung des neuen Wunders,
 Und aus meinem Grabe werd' ich aufersteh'n²⁾.

Jegliche Kritik verstummte vor der männlich-kräftigen Schönheit der „Oden des Meeres“, die der plastischen Gestaltungsgabe d'Annunzio's, der Virtuosität seines lapidaren Stils, dem kunstvoll gemeißelten Bau seiner Verse die volle Entfaltung gewähren. In dem Gedicht auf den Tod des Admirals Saint-Bon ist heroischer Klang:

„Nicht das Siechbett, nein, die Kommandobrücke des stolzen Schiffes, keine Thränen, sondern das laute Getümmel der Schlacht auf den gefährten Wassern für den sterbenden Helden! Noch einmal soll der Tod ihm ins Auge schauen, das ihn so oft heraus-

¹⁾ Van per i campi validi garzoni
 Guidando i buoi da la paccata faccia!
 E, dietro quelli, fumiga la traccia
 Del ferro aperto alle seminazioni,
 Poi, con un gesto grande delle braccia
 Spargon li adulti la semenza . . .

²⁾ Lungo s'udrà ne'l ciel sereno il tuono
 Ad annunciar la meraviglia nova,
 Ed io risorgerò da la mia morte.

gefordert hat, aber dann die unbefleckte Stirn nicht mit dem Flügelschlag berühren, dessen Rauschen ihm vertraut ist. Betrachten soll er ihn und dann weiterziehen. Er ist ja dennoch sein. Sein Grab im Meeresgrund ist schon geweiht“¹⁾)

Die Versuchung, solche Verse anzuführen, ist zu groß: wer sich einen poetischen Genuß verschaffen will, der lese selbst die Apostrophe an Triefst, „La Corona velata“, die verschleierte Krone, die der leider jüngst verstorbene italienische Kritiker E. Nencioni, ein feiner und verständnisvoller Kenner, den kraftvollsten und schönsten Erzeugnissen der modernen Dichtung seines Landes an die Seite stellt. Im „Canto novo“, in diesen Oden d’Annunzio’s und noch bei einem anderen zeitgenössischen Dichter, bei Marradi, rauscht in Farbe und Licht, in seiner majestätischen Weite das Meer, jenes duplice mare, das einst Genuesen und Venezianer in heroischem Wettstreit mit ihren Galeeren durchfurchten. „Rote lateinische Segel, hoch am Mastbaum gebunden,“ ruft d’Annunzio, „entfaltet Eure Sichel wie der neue Mond, und Ihr, Ihr Frauen, beginnt mit lautem Sang die Lieder der Düne! Ungezähmte Musen, sendet glückverheißende Wünsche den Schiffen!“ Dieses innige Verständnis, diese schwärmerische, aufmerksame Liebe für das Meer sind für d’Annunzio die Quelle seiner schönsten Lyrik, die unerschöpflich wechselnden Stimmungsbilder so vieler seiner Prosadichtungen geworden. Nicht minder glücklich aber ist sein Blick in der Beobachtung landschaftlicher Schönheit, wenn es gilt, die Pracht südlicher Gärten, die edlen Linien architektonischer Formen in Worten zu malen.

¹⁾ . . . Non il letto ma il ponte della nave ammiraglia,
Non il pianto ma il vasto fragor della battaglia
Sopra l’acque colorite!
O morte, anche una volta guarda l’eroe negli occhi
Che ti raviseranno; ma l’ala tua non tocchi
Quella fronte immacolata!
Guardalo ed oltre passa. Dell’ala tua che romba
Egli conosce il volo, l’avrai;
La sua tomba
Già nel mare è consacrata.

Der feierlich aufgebaute, mit Liebe gezeichnete Hintergrund der „Elegie Romane“ ist Rom. In die ernste Trauer absterbender Herbstnatur versetzt das schöne Gedicht „Villa Chigi“ mit der Schilderung einer erloschenen Leidenschaft. Vergebens ringt die Verzweiflung der Frau, die noch liebt, um ein Herz, in welchem die Liebe erloschen ist, in welchem kein Hauch der Erwidernng durch ihre Klage geweckt wird. Es ist vorbei; weß fallen die Blätter ihr zu Füßen. Und dennoch beneidet er sie, die glücklicher als er, noch zu lieben vermag.

Im gereinten Halbvers gleiten, in melodischem Wohlklang, die Distichen der Elegie „Villa d'Este“ zum Preis der schönen Vittoria Doni:

Wer aus so vielen Wassern lockt so viele Lieder?
 Sie ist's, die euch gefällt, o Musen, Vittoria Doni ist es wieder.
 Auf schattigen Pfaden wandelt die Herrliche, und sieh,
 Das göttlich schöne Gefilde fühlt sich zitternd beherrscht.
 Die Gärten alle loben ihre sanfte Macht
 Und auf dem Weg die Quellen der toten Zeiten Pracht,
 Sie reden zart und leise wie holder Frauen Mund.
 Und auf den Wappenschildern im roten Sonnenschein
 Erglänzen, Ruhm von Este, der Nar, die Lilien Dein!¹⁾

Der weite, tragische Horizont der ewigen Stadt, die antike Größe und Schwermut der römischen Campagna liegen über die Dichtung gebreitet, die, in klassische Form gegossen und modern empfunden, den Kultus der Schönheit mit dem schmerzvollen Bewußtsein der Unzulänglichkeit aller irdischen Dinge verbindet, wie das unter andern im Gedicht „Certosa di San Martino“ zum ergreifenden Ausdruck kommt. Seit Carducci's

¹⁾ Chi tante mai canzoni, o Muse trae su da tante acque?
 Ella è, che pur vi piacque, Muse, è Vittoria Doni.
 Va pel sentier ombrato la donna magnifica e in torno
 Ecco, il divin soggiorno trema signoreggiato.
 Lodano tutti gli orti la dolce di lei signoria.
 E le fontane, in via, parlan de' tempi morti
 Parlan soavi e piane, come feminee bocche.
 Mentre su' lor' fastigi, che il Solo di porpora veste,
 Splendono (oh Gloria d' Este!) l' Aquile e i Fiordiligi.

römischen Oden haben die Italiener keine so mächtige Lyrik vernommen.

Ihre Klippe war das übertrieben Künstliche in der Technik, die Virtuosität der formellen Leistung im Dienste einer peinlich genauen Analyse der Stimmungen und Sensationen, die, weil absichtlich, erkältend wirkte. Die jugendliche Kraft und das schwellende Leben, der Rausch der Sinne und das Begehren, der Sprache Unsagbares abzurufen, den flüchtigsten Eindruck festhalten und wiedergeben zu wollen, was nur in Tönen spricht, deckten sich mit einer Auffassung des Lebens, grausam und krankhaft zugleich, die mit Zurückweisung aller ethischen Motive in schriller Dissonanz ausklingt. Der Symbolismus des „Poema paradisiaco“, das 1892 erschien, bringt diesen Gegensatz zwischen der poetischen Begabung, die alle Formen der modernen Decadenz sich aneignet, aber auch in der klaren Vision des Schönen sie übertrifft, und der innern haltlosen Zerrissenheit zum erneuerten Ausdruck. Die frühreife Erfahrung hat die Inspiration verdüstert und das Werk erniedrigt. Höher als der Gedanke, dem es an Originalität und Tiefe gebricht, steht bei d'Annunzio die formelle Vollendung.

In Bezug auf Carducci, der die Tradition André Chenier's fortsetzt, citiert ein italienischer Schriftsteller des letzteren berühmten gewordenen Ausspruch, daß die alten Formen sich mit neuen Gedanken erfüllen sollen:

„Sur des penses nouveaux faisons des vers antiques“.

Solche neue Gedanken sind bei d'Annunzio nicht zu finden. Er entlehnt die Theorien und bekennet:

O Dichter, göttlich ist das Wort.
In reine Schönheit taucht der Himmel
All' uns're Wonnen, und der Vers ist Alles²⁾

²⁾ O Poeta, divina è la Parola;
Ne la pura Bellezza il ciel ripose
Ogni nostra letizia, e il Verso e tutto.

„Der Vers ist Alles“, wiederholt in „Piacere“, sich selbst citierend, d'Annunzio-Sperelli. „Zur Nachahmung der Natur ist kein anderes Kunstmittel lebendiger, geschmeidiger, schärfer, verschiedenartiger, formenreicher, plastischer, gehorsamer, feinfühlicher, treuer als dieses. Compakter als der Marmor, geschmeidiger als Wachs, subtiler als ein fluidum, vibrierender als eine Schnur, leuchtender als ein Juwel, duftender als eine Blume, schneidender als ein Schwert, biegsamer als ein Schößling, schmeichelnder als die Welle, furchtbarer als der Donner, vermag und ist der Vers Alles. Er kann die geringfügigsten Regungen des Gefühls wie der Sensation wiedergeben, das Unbestimmbare bestimmen, das Unsagbare aussprechen, er kann das Unendliche umfassen und den Abgrund durchdringen, er kann mit der Ewigkeit sich messen, das Übermenschliche, Übernatürliche, Unsichtbare darstellen, er kann berauschen wie der Wein, verführen wie die Extase; er kann zu gleicher Zeit unsern Geist, unsern Verstand, unsern Körper besitzen; er kann mit einem Wort das Absolute erreichen. Ein vollkommener Vers ist endgültig, unveränderlich, unsterblich; er umschließt das Wort mit der Cohärenz des Diamants; er umfaßt den Gedanken in einem abgezirkelten Kreis, den keine Gewalt mehr zu sprengen vermag; er wird unabhängig von jeder Fessel und von jeder Herrschaft; er gehört nicht mehr dem Künstler, sondern Allen und Keinem, wie der Raum, wie das Licht, wie alle immanenten, fortbestehenden Dinge. Der in einem vollkommenen Vers mit Genauigkeit ausgesprochene Gedanke ist ein solcher, der in den dunklen Tiefen der Sprache bereits vorgebildet existierte. Vom Dichter gehoben fährt er fort, in der Mitwissenschaft der Menschen zu existieren. Der größte Dichter ist demnach derjenige, der die größte Zahl solcher idealer Vorbildungen zu finden und zu entwickeln vermag. Nähert sich der Dichter der Entdeckung eines unsterblichen Verses, so verkündet es ihm ein Strom göttlicher Wonne, der plötzlich sein ganzes Sein durchdringt“.

Vielleicht ist es dem Huldiger der schönen Form noch beschieden, dem Gedächtnis seiner Nation solche Verse einzuprägen. Den feinen ist zu gute gekommen; wo immer eine aufrichtige Empfindung, ein warmes, unverfälschtes Gefühl durch sie spricht. So im schönen Gedicht „An die Mutter“. Sie möge nicht mehr weinen; der Sohn kehrt zurück; er ist der Lüge satt. Zu bleich, fast lilienweiß, ist ihr Antlitz geworden. Er ruft sie in den Garten, der in seiner Verlassenheit noch die Spuren früherer Pfade bewahrt. Dort will er von alten Tagen erzählen und ihr sagen, wie süß das Geheimnis sei, das Vergangenes deckt. Noch blühen ein paar Rosen: lächelt sie wieder, so soll auch er auf's neue sprießen, der liebe alte Garten. Sie möge das Haupt nicht verschleiern; die Septembersonne brennt nicht heiß, und noch sind keine Silberfäden ihr durchs Haar gesponnen, noch ist der Scheitel fein . . . Es soll Alles wieder werden, wie es war, die Seele einfach ein wie einst, und zu ihr kommen auf den ersten Ruf, leicht, eilig, wie das Wasser in die Höhle der Hand¹⁾.

II.

Das Bändchen „Poema paradisiaco“ ist vorläufig die letzte größere Gabe der Lyrik d'Annunzio's. Einzelne Gedichte veröffentlicht er seit der Zeit in italienischen Revuen. Bereits 1880, als Sechzehnjähriger, hatte er

¹⁾ Non piangere più. Torna il diletto figlio
A la tua casa. È stanco di mentire.
Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
Troppo sei bianca: il volto e quasi un giglio.
Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
Serba ancora per noi qualche sentiero.
Ti dirò come sia dolce il mistero
Che vela certe cose del passato . . .
Tutto sarà, come al tempo lontano:
L'anima sarà semplice com' era;
E a te verrà, quando vorrai, leggera,
Come vien l' acqua al cavo della mano.

eine Novelle „Die Glocken“ geschrieben. Sie verrät die Lektüre von Victor Hugo. Biage, Glöckner in einem kleinen Dorfe, liebt Zolfinia, das Hirtenmädchen, ein eben zur Jugend erblühendes, in derber Schönheit strahlendes Landkind. Der dem Quasimodo nachgebildete, knochige, erregbare Junge läutet sein Glück in die Welt hinaus. Da stirbt sie an den Blattern, und nachdem er noch einmal seine Glocke geschwungen hat, erhängt er sich an dieser, die am Charfreitag sein Sterbelied singt. Diese paar Seiten sind der Versuch eines Schülers, der schon Blick und Ohr für Linien, Farben, Töne zeigt, wie sie nur wahren Künstlern eigen sind. Das Bändchen „Terra vergine“, welches die Novellen brachte, enthält eine Kopie nach Maupassants, „L'Abandonnée“, die unter dem Titel „Sieste“, das Thema des von der Mutter verlassenen, in Armut und Unwissenheit verkommenen, im Ehebruch erzeugten Sohnes, mit einem krassen Schluß versteht. D'Annunzio's Eigentum sind dagegen die Novellen einer anderen kleinen Sammlung, geradezu scheußliche Darstellungen verkommenen Elends und zügelloser Rohheit. Blut, Geschwüre, Fäulnis, Todschlag, bestialische Greuel martern den Leser von „San Pantaleone“. Die Erzstatue dieses Heiligen, in Prozession getragen, zermalmt die Hand eines ihrer Träger, der sie abschneidet und dem Schutzheiligen darbringt. Über gestohlene Kerzen entbrennt der Kampf zwischen zwei Dörfern, den ein schauerlicher Mord abschließt. Die Skizze „Der Bactrog“ ist die Geschichte des Brudermordes, an einem Krüppel verübt, der aus Hunger Brot stiehlt. „Die Sekinen“ erzählen die Unthaten einer betrunkenen Rotte; „Der Märtyrer“ wird von seinem Kameraden an einem Absceß operiert, richtiger gesagt, geschlachtet, und der Leichnam ins Meer geworfen. Tolle Fanatiker, menschliche Bestien sind von der naturalistischen Schule geborgt; die leblose Natur, das harmlose gepeinigte Tier mit der Qual und Verderbtheit des Menschen in Kontrast gesetzt.

Als 1884 „Il libro delle Vergini“ erschien, fanden die Franzosen bekannte Vorbilder wieder, Stendhal's psychologische Analyse, die Lebendigkeit des Details seines Antagonisten Flaubert; den Satanismus, die gewollte Sünde, wie etwa Barbey d'Aurevilly oder Verlaine sie zu schildern lieben, das glänzende Kolorit, den Wortreichtum, die bis zur Karrikatur übertriebene Charakterzeichnung von Victor Hugo, die in Trostlosigkeit ausklingende, bis zum Ekel gesteigerte Sensualität von Baudelaire. Ein kleines Beispiel der Gattung ist die Novelle „Nell' assenza di Lanciotto“. Am Sterbebett der Schlimmes ahnenden Mutter gesteht Lanciotto's Bruder der Schwägerin, Francesca, seine verbrecherische Leidenschaft. Sie ist jung, schön, lebensfroh; er will sie besitzen, die reuelos seinen Verführungen erliegt. Von einer Seelengeschichte, einer Motivierung der Gefühle ist keine Spur zu finden.

Viel peinlicher als in flüchtigen Skizzen wirkt dieser Mangel, wenn d'Annunzio höher greift. In der Sammlung „San Pantaleone“ ist unter dem Titel „Annali d' Anna“ die Geschichte eines einfachen Bauernmädchens erzählt, die nach der durch den Tod wieder gelösten Verlobung mit einem alten Mann, in welche sie sich anscheinend willenlos ergeben hatte, ins Kloster geht, als ekstatische Schwester verehrt wird und in Stumpf sinn endet. Hier hat Flaubert's „Un coeur simple“ zum Muster gedient, ist aber in keiner Weise erreicht. Beschränktheit und Unfähigkeit zu jeglichem zielbewußten Handeln wird hier mit Kindeseinfalt und Unschuld verwechselt.

Der Versuch hat insofern seine Bedeutung, als es d'Annunzio auch später und auf der Höhe seiner Produktion niemals gelungen ist, einen reinen, edlen, logisch aufgebauten Frauencharakter zu schildern. Die Uneignungsfähigkeit von Flaubert, die liebevolle Teilnahme Tolstoi's am Leben der Einfachen und Kleinen wird hier zur bedeutungslosen Spielerei. D'Annunzio konstruiert eine Puppe; was er Lebensfähiges an ihr

voraussetzt, ist pathologisch und verweist ins Spital. In erhöhtem Maße trifft der Vorwurf eins der ersten größeren Werke des Dichters, den 1891 geschriebenen „Giovanni Episcopo“. In der Widmung an die neapolitanische Romanschriftstellerin Mathilde Serao beruft er sich auf seine Beobachtung eines wirklichen Falles, der sich ihm, nach fünfzehnmonatlicher Dienstzeit in einem Kavallerieregiment, mit der Klarheit einer inneren Vision zum Kunstwerk gestaltet habe, so daß sein eigenes Sein in dem Phantasiegebilde aufgelöst worden sei, das er fast ohne Unterbrechung, wie im Fieber, niederschrieb. Die Geschichte ist folgende:

Giovanni Episcopo erzählt sterbend dem Arzt des Gefängnisses die Schicksale seines Lebens, oder vielmehr er lebt sie noch einmal durch, und die Toten scheinen wieder zu erstehen. Er war ein kleiner Geometer, der sich ehrlich das Brot verdiente. Unter den Gästen der Pension, wo er seine Mahlzeiten einzunehmen pflegte, befand sich einer, Namens Wanzer, ein brutaler, roher Gesell. Der schwächliche, hilflose Episcopo gerät, man weiß nicht warum, so völlig in die Abhängigkeit, richtiger gesagt in die Sklaverei dieses Menschen, daß er nicht mehr von ihm lassen kann, ihm, „wie ein geprügelter Hund“, auf Schritt und Tritt folgt, ihn bedient, schließlich auch noch zu den Wucherern läuft, um Geld für ihn zu erlangen. Eines Tages trifft ihn das Glas an die Stirn, das Wanzer einem anderen an den Kopf werfen wollte, und so bleibt er von ihm gezeichnet. Ein anderes Mal deutet Wanzer auf die in der Pension bedienende Ginevra und scherzt, einer der Gäste solle zum Besten der übrigen sie heiraten. Unter cynischen Späßen fällt die Wahl auf den Harmlosesten: „Episcopo & Co.“ soll künftig die Firma heißen. Dieser fühlt sich von sinnlicher Leidenschaft für das rohe, schöne Geschöpf erfaßt, während Wanzer plötzlich verschwindet, um den Folgen der von ihm begangenen Betrügereien zu entgehen. Episcopo, von seinem bösen Dämon erlöst, findet nicht

den Mut, sich selbst von dem schlimmern Dämon Ginevra zu befreien und heiratet sie, aus Furcht vor der drallen Matrone, seiner künftigen Schwiegermutter: „Diese Hände, diese fürchterlichen Hände setzten mich in blinde Angst.“ Diesmal wird der arme Tölpel auch noch lächerlich. Dann erzählt er weiter: „Sie — Ginevra — wartete keinen Tag. Noch in der Brautnacht begann sie ihr Henkerwerk . . . Ich fühlte, daß ein giftiges Geschöpf unter mir lag . . . Sie zog durch die Menge wie eine Furche von Sündhaftigkeit.“ Ein verkommener Alter, der Trunkenbold Battista, der vor der Welt als Ginevra's Vater gilt, heftet sich an Episcopo's Sohlen, bestiehlt ihn, saugt ihn aus, um Geld für Schnaps zu erhalten, worauf auch dieser zum Trinken verführt wird. Zugleich träumt er vom zukünftigen Kind: „Die Untreue, die Schande verletzten mich viel weniger für mich selbst, als für diesen noch ungeborenen Sohn.“ Es folgt ein haarsträubendes Gespräch Episcopo's mit seinem Weib. Nur des Kindes wegen, nur so lange, als sie es unter dem Herzen trage, möge sie barmherzig sein: Dann wolle er ihren Geliebten weichen, oder, wenn sie es verlange, ihnen dienen, „ihnen die Stiefel putzen“, alle Demütigungen über sich ergehen lassen. Ihm antwortet nur ein Lächeln des Hohnes. Der Sohn, Ciro, wird geboren. Er ist fein, er trägt ein Mal wie der Vater, der ihn vergöttert und doch nicht vor der Vernachlässigung und den Mißhandlungen der Mutter zu schützen vermag. Sein Haus verwandelt sich in ein Haus der Schande. Seine Vorgesetzten halten ihn „für einen ehrlosen, verkommenen, vertierten, verdummten, verächtlichen Menschen“. Er verliert seine Stelle, sinkt zur Rolle von Battista, zu einer Last für die Seinen herab. Der weitaus größere Teil der Geschichte schildert die physischen Qualen und den endlichen Tod des alten Trinkers an der Wassersucht, eine unerbittliche Kopie des krassesten Zola. Da, nach elf Jahren, taucht Wanzler wieder auf und läßt sich, dem früheren Programm „Episcopo

& Co." entsprechend, bei Ginevra häuslich nieder. Die Willensfähigkeit, die dem Vater gänzlich mangelt, erwacht mit doppelter Gewalt im Sohn. Während Episcopo das Joch seines Tyrannen zum zweiten Mal und wie in einer Hypnose befangen auf sich nimmt, duldet der Kleine lieber die Streiche der Mutter, als die Liebkosungen des Fremden. „Er warf mir einen Blick zu, und ich wußte, wie er mich leiden fühlte.“ Eines Tages stürzt Ciro atemlos, vom Fieber geschüttelt, dem vom Hause abwesenden Vater nach. Wanzer hat die Mutter geschlagen, sie bei den Haaren gezerrt. Als Episcopo die Wohnung betritt, ist Ginevra verschwunden.

Er bringt seinen bleichen, erschöpften Sohn zu Bett, schluchzt mit ihm, sucht vergebens, ihn zu beruhigen, geht in die Küche, ihm Wasser zu holen. Da vernimmt er die Schritte des heimgekehrten Wanzer, der Ginevra ruft; darauf einen entsetzlichen Schrei. Träumend, unbewußt, zitternd, wie er alles gethan hat, packt jetzt Episcopo ein Küchenmesser, stürzt zu Ciro zurück, erblickt das schwächliche Kind gleich einer Tigerkatz an den starken Mann geklammert, der es mit Fausthieben abwehrt, und stößt diesem dreimal, viermal das Messer bis ans Heft in den Rücken . . .

An den Gefängnisarzt sind Episcopo's letzte Worte gerichtet:

„Seien Sie barmherzig, lassen Sie mich nicht allein! Bevor es Abend wird, ich verspreche es Ihnen, bin ich tot. Dann können Sie ja gehen, mir die Augen schließen und gehen. Nein, nicht einmal dieses verlange ich von Ihnen. Ich, ich selbst will sie schließen, bevor ich sterbe . . . Betrachten Sie sich meine Hand. Sie hat jene Lider berührt und ist gelb geworden. Ich aber wollte sie schließen, denn von Zeit zu Zeit richtete Ciro sich im Bett auf und rief: Papa, Papa, er schaut mich an! Wie aber konnte er ihn ansehen, da er doch zugedeckt war? Können etwa die Toten durch Leintücher schauen?

Und das linke Augenlid, das kalte, kalte, widerstand.

„So viel Blut! Kann ein Meer von Blut in einem Menschen sein? Die Adern sind kaum sichtbar, sie sind so fein, daß man sie kaum sieht.

„Und dennoch . . . Ich wußte nicht, wohin ich treten sollte; die Schuhe saugten sich voll wie zwei Schwämme, — sonderbar, nicht wahr? — wie zwei Schwämme. Der eine so voll Blut, und der andere ohne einen Tropfen: eine Lilie . . .

„Oh mein Gott, eine Lilie!

„So giebt es denn noch etwas Weißes auf der Welt?

„So viele Lilien!

„Aber sehen Sie, sehen Sie doch, Herr, wie mir wird?

„Bevor es Abend ist, o vor Abend . . .

„Eine Schwalbe flog herein . . .

„Laßt sie herein . . . diese Schwalbe . . .“

Im Vorwort zu „Giovanni Episcopo“ schreibt d'Annunzio: „Menschen und Dinge müssen direkt, ohne jegliche Uebersetzung studiert werden“. Nachdem er den Vorsatz ausgeführt zu haben glaubt, klagt er dennoch: „Warum hatte ich eine so stolze Vision, und warum schuf ich ein so schwaches Werk?“ Vielleicht deshalb, weil die Kreaturen des Instinktes, die vor seiner Phantasie standen, unter normalen Bedingungen garnicht existieren, weil ein Mensch, der nur zu empfinden vermöchte, der weder zu denken noch zu wollen fähig, in Gefühlen sich auflöste, eine moralische Mißgeburt wäre, ein bloßes Mittel in der Hand eines dunklen Naturprozesses, das keine Kunst lebensfähig zu gestalten vermag. Der Dichter, der die Natur zu studieren vermeinte, verirrte sich in eine Theorie, deren Väter wir kennen. Sie hat den Menschen mit dem Stein verglichen, der, geworfen, sich einbildet zu fliegen, und die menschliche Freiheit für die leerste aller Einbildungen erklärt. Sie weiß nichts mehr von der Gewißheit, daß wir frei und darum verantwortlich sind für unser eigenes Thun und Lassen, nichts von dieser höchsten Gewißheit, dem Gewissen, und spendet den willenlosen Opfern des Fatalismus das stumpfe Mitleid, welches

das zur Schlachtbank geführte Tier erwecken mag, nicht aber ein mit Bewußtsein handelnder, unter den Augen eines ewigen Richters ringender, kämpfender Mensch. Vom Pessimismus Schopenhauer's, von den tief ergreifenden Vorbildern, in welchen die Dichtung der Slaven den Jammer des Lebens nachgebildet hat, ist bei dem Italiener nur das Zerrbild geblieben. Sein Giovanni Episcopo raisonnementiert nicht, er taumelt durch das Dasein, und sein Schicksal ist seine Thorheit. Das Problem lag zu tief für d'Annunzio's Lebensanschauung, es erwies sich aber auch als zu unfruchtbar für eine Kunst, die in der Originalität und Fülle ihrer Phantasie vor allem nach Bildern und Sensationen gefälligerer Art verlangte.

III.

An der Hand eines anderen Mentors, unter dem Einfluß von Nietzsche, sind die Romane geschrieben worden, die d'Annunzio's Ruhm über die heimatischen Grenzen trugen.

„Piacere“, unter dem Titel „Lust“ 1897 in deutscher Übersetzung erschienen, „L'Innocente“ und „Trionfo della Morte“, mit unerläßlichen Streichungen von G. Herelle in mustergültiger Weise ins französische übersetzt, sind drei von einander unabhängige, erotische, unter dem Namen „Romanzi della Rosa“ erschienene Romane, mit einer Virtuosität des Stils und zugleich mit einer solchen Keckheit obscöner Effekte geschrieben, daß den übertrumpften Franzosen die Hände in den Schoß fielen, und Graf Melchior de Vogüé, der in der „Revue des Deux Mondes“ ein internationales Publikum mit d'Annunzio bekannt machte, es gleichzeitig darauf vorbereitete, daß keine französische Publikation die Erfindungen „de ce terrible homme“ unverfälscht wiedergeben könne: „Man muß viele Seiten, zuweilen, wie in „Piacere“, ganze Kapitel streichen, denn das Italienische besitzt das Vorrecht, in seiner

Sprache alles wagen zu dürfen, was das Lateinische wagt“.

Wohl mit vollem Recht ist die Geschichte Andrea Sperelli's in „Piacere“ als Autobiographie gelesen worden. Sie dürfte dem Kulturhistoriker Material zur Erwägung der Gründe liefern, die den Niedergang der lateinischen Rasse beleuchten. Sperelli's Zweck ist der Genuß, sein Gesetz der Instinkt, sein Glaube der ästhetische Kultus einer wiedererweckten „Renaissance“, die in der Vergötterung des Ich zum thätigen Ausdruck kommt.

Wie es dem Erben der Cinquecentisten geziemt, hat Graf Andrea Sperelli-fieschi d'Ugenta einen hochflingenden Namen.

Seine Ahnherren zählten zu den alten Geschlechtern, „die wie so vieles andere Schöne und Seltene vor der grauen Sündflut der heutigen Demokratie mit schmachlichem Untergang bedroht, von Generation zu Generation die altgewohnte Überlieferung auserlesener Kultur, raffinierter Eleganz und Kunst bewahren.“ An den Höfen Karl's des Kühnen, Julius' II., der Mediceer und der Bourbonen verkehrten sie hochgeschätzt als Künstler und Dichter. Ihr letzter Sproß war „der ideale Typus des jungen italienischen Edelmannes des neunzehnten Jahrhunderts, der legitime Vertreter eines Stammes geistig begabter, feinsühligter Aristokraten und Künstler“. Seine mit den verschiedensten, gründlichsten Studien beschäftigte Jugend erschien phänomenal, seine Bildung war auf Reisen und durch Lektüre vervollständigt und vom Vater auf paradoxe Verachtung der Vorurteile, den leidenschaftlichen Kultus der Schönheit und die Gier nach Genuß gerichtet worden. Er hatte dem Sohn diesen fundamentalen Grundsatz mit auf den Weg gegeben: „Man muß das eigene Leben machen, ganz ebenso wie man ein Kunstwerk macht. Das Leben eines intellektuellen Menschen muß sein eigenes Werk sein. Darin liegt die wahre Überlegenheit . . . Um jeden Preis, selbst im Rausch, muß die

freiheit bewahrt bleiben. Die Regel des intellektuellen Menschen, hier ist sie: Habere, non haberi. Die Reue ist das unfruchtbare Weideland eines unbeschäftigten Geistes. Vor allem gilt es, der Reue zu entgehen, indem man den Geist beständig mit neuen Bildern und neuen Sensationen beschäftigt. Die Wissenschaft des Lebens ist vielleicht diese, die Wahrheit zu verdunkeln. Das Wort ist eine tieferste Sache, in der sich für den Mann von Geist unerschöpfliche Reichtümer bergen. Die Griechen, diese Kunstschmiede des Wortes, sind die raffiniertesten Genußmenschen der antiken Welt. Die Sophisten blühten niemals zahlreicher, als im perikleischen, im freudenreichen Zeitalter. Im Grunde aller menschlichen Freuden und Leiden ruht das Sophisma; die Sophismen verschärfen und vervielfältigen heißt nichts anderes, als die eigene Freude oder den eigenen Schmerz verschärfen und vervielfältigen."

Nach des Verfassers Worten fand die Saat dieser Erziehungsgrundsätze „im ungesunden Geist des Jünglings einen günstigen Boden. Nach und nach wurde die weniger noch gegen die anderen, als gegen sich selbst gerichtete Lüge von seinem inneren Sein so unzertrennlich, daß es ihm niemals gelang, ganz aufrichtig gegen sich selbst oder seiner völlig Herr zu werden."

Wie soll es Wunder nehmen, daß einem so gearteten und so gebildeten Jüngling die Welt, bei seinem Eintritt in dieselbe, als das versinnlichte Material seines Begehrens erscheint? Es wird uns gesagt, daß er „die Fabel des Hermaphroditen“ und „la Simona“ nach dem Vorbild von Polizian's „Favola di Orfeo“ und des „Decamerone“ dichtete, daß er die berühmten Kunstwerke „der Schlaf“, „der Tierkreis“, „die Schale Alexander's“ fertigte. Die Musik, die er sich vorspielen läßt, haben Scarlatti, Bach, Mozart komponiert, weil Chopin ihm wenig gefällt und Beethoven ihn zu tief ergreift! Den Frauen, die er verführt, zitiert er Goethe's Römische Elegien, Lady Macbeth, Hamlet, einen Vers

der Veda: „Alle diese Geschöpfe im ganzen bin ich, und außer mir giebt es kein anderes Seiendes.“ Er schreibt in Sanskrit: „Tat twam asi“ und übersetzt: „Diese lebendige Sache bist Du.“ Sein Liebling ist Shelley; die römischen Damen werden mit Zeilen aus dem Epipsychidion berückt; sie antworten recht banale Dinge auf deutsch, auf englisch, einmal auch auf spanisch, und eine derselben, aufrichtiger vielleicht als die anderen, „belästigt von den Madrigalen Sperellis“, hält sich, während er deklamirt, mit den schönen Händen die Ohren zu. Noch enttäuschter als sie ist der Leser! Es handelt sich bei allem Pomp der dekorativen Ausstattung, bei allem Wohlklang und Reichtum dieser musikalischen Prosa nicht im geringsten um intellektuelle Dinge, um Poesie oder Kunst, sondern einzig und allein um die Liebe, wie Sperelli sie versteht, um Sinnenrausch und fleischeslust, nach den modernsten Rezepten. Donna Elena Muti, Herzogin von Scerni, steht, wie er auf den ersten Blick entdeckt, auf der Höhe seines Begehrens. Mit Correggio's Danaë verglichen, ist sie „dem raffinierten Liebhaber“ gewachsen. Allerdings nicht ohne zuweilen leise Bedenken und recht peinliche Entdeckungen hervorzurufen. „Plötzlich und unvorbereitet fiel ihm das Übertriebene, sozusagen Courtisanenhafte auf, das zuweilen die vornehme Art der Edelfrau verdunkelte. Aus gewissen Intonationen der Stimme und des Lachens, aus gewissen Haltungen, Bewegungen und Blicken atmete, vielleicht unbewußt, ein zu starker aphrodisischer Zauber. Sie verteilte zu willig den durch das Auge zugänglichen Genuß ihrer Reize. Von Zeit zu Zeit, vor aller Blicken, hatte sie eine Haltung, eine Geste oder einen Ausdruck, die im Alkoven den Geliebten durchschauert hätten. Ein jeder konnte, sie betrachtend, ihr einen Funken der Lust rauben, sie mit unreinen Phantasien umgeben, ihre geheimen Liebkosungen erraten. Sie schien in Wahrheit nur geschaffen, um Liebe zu erwecken. Die Lust, die sie atmete, war stets von Begierden durchglüht.“

Die Leidenschaft Sperelli's ist auf dem Höhepunkt, als eines Tags die Dame mit dem praktischen Sinn der Italienerin ihm den Abschied giebt, um ihre durch Luxus und Sammelwut gestörten Finanzen wieder in die Reihe zu bringen. Zu diesem Zweck heiratet sie einen englischen Earl, dem d'Annunzio die Würde eines Lord of the Bedchamber des Prinzen von Wales verleiht, weil letzterer sein Ideal vornehmer Eleganz verkörpert. Der Gemahl Elena's ist, man braucht es kaum zu sagen, unermesslich reich, aber auch Besitzer einer pornographischen Bibliothek mit Illustrationen. Inzwischen hat Andrea Sperelli sich zu trösten gesucht, wie er konnte. Die Liste dieses Don Giovanni, nicht kürzer als die seines berühmten Vorgängers, wird entrollt; in Gesprächen mit jungen Römern werden die Damen des Serrails von d'Annunzio-Sperelli ausgestellt: „Jede dieser Geliebten hatte ihm eine neue Erniedrigung gebracht, jede ihn mit ihrem Gifttrank berauscht, ohne seinen Durst zu stillen, jede ihm noch unbekannte Subtilitäten der Korruption gelehrt. Er trug alle Keime der Verderbnis in sich . . .“ Eine dieser Episoden führt zu einem Duell, und der schwer verwundete Sperelli, am Ufer des Meeres Genesung suchend, begegnet der Frau, die ihm das Herz erneuern, die Jugend zurückgeben soll. Es ist Maria Feres, die unglückliche Gattin eines Rastaquers oder südamerikanischen Schwindlers. Zu ihr spricht er: „Ich liebe Alles, was Du liebst, und was ich suche, besitzest Du. Das Mitleid, von Dir gespendet, wird mir teurer sein als die Leidenschaft einer Andern; Deine Hand, mir auf's Herz gelegt, wird eine neue Jugend, reiner, kräftiger als die erste, zur Blüte erwecken. Das ewige Wellenspiel meines inneren Lebens soll in Dir zur Ruhe kommen. Mein unruhiger, unzufriedener Geist, im ewigen Kampf der Anziehung und Abstoßung, der Zu- und Abneigung aufgerieben, immer und hilflos allein, wird im Deinigen Zuflucht gegen den Zweifel finden, der alle Idealität befleckt, alles Handeln lähmt, alle

Kraft bricht. Andere sind unseliger als ich, aber auf Erden wüßte ich Keinen, der weniger glücklich wäre." Es sind schöne Worte; d'Annunzio belehrt uns, daß er sie von „Obermann“, somit von Senancour, dem Verfasser des „Obermann“ entlehnt. Allein die Menschen sind nicht bekehrt, weil sie gerührt sind! Maria Feres vertraut die Qualen ihrer Seele einem Tagebuch, dann fällt sie wie die Andern und tiefer als die Andern. Denn im Augenblick ihres Falles hört sie Elena Muti's Namen auf Sperelli's Lippen. Diese sich nunmehr ihm verweigernde, perverseste seiner Verführerinnen, sie, die ihrem einstigen Liebhaber jetzt mit der Insulte wie mit einem Peitschenhieb über das Gesicht fährt, ist die Herrin seiner Phantasie, die Despotin seiner Sinne geblieben. Das Abenteuer mit der Andern hatte nur den Wert, ihn an jenes mit ihr zu erinnern und der Vorhang fällt über der Flucht des unseligen, beschimpften Opfers.

Als er im zweiten Teil dieser Trilogie „L'Innocente“ (deutsch „der Unschuldige“, vom französischen Uebersetzer „l'Intrus“ — der Eindringling — genannt) sich wieder hebt, hat Andrea Sperelli, jetzt Tullio Hermil, den Namen zwar, aber nicht das Wesen geändert. Sein Gesetz ist nach wie vor „der Wechsel“, sein Geist hat die Wandelbarkeit des fluidums; „Alles in ihm transformierte und difformierte sich unaufhörlich; die moralische Kraft fehlte ihm gänzlich; sein moralisches Sein bestand aus Widersprüchen; Einheit, Einfachheit, Unmittelbarkeit waren ihm verloren gegangen; inmitten des Tumultes drang die Stimme der Pflicht nicht mehr zu ihm; die des Wollens übertönte der Instinkt; das Gewissen erlosch beständig wieder wie ein durch fremdes Licht aufleuchtender Stern. So war er immer gewesen; so würde er immer bleiben. Warum also gegen sich selbst kämpfen? Cui bono?“

Tullio Hermil ist verheiratet und Vater von zwei Töchterchen, als der Rat des Arztes und der Gesundheitszustand Giuliana's, seiner Gattin, ihm die Untreue

erleichtert. Giuliana erhält grausam raffinierte, melancholische, wie vom besten der Brüder geschriebene Briefe, deren deprimierenden Eindruck Tullio mit selbstgefälliger Peinlichkeit sich ausmalt. Ihn reizt der Gedanke, „daß die Größe ihres Opfers die Macht ihrer Liebe bestätigen solle, daß sie, die nichts mehr als seine Schwester zu sein vermag, tödliche Verzweiflung in sich berge; daß moralische Größe das Ergebnis des ihr auferlegten Schmerzes sein werde: „Um ihr Gelegenheit zu geben, heroisch zu sein, war es notwendig, daß sie so litt, wie ich sie leiden machte.“ Dieser grausame Sophismus, so gesteht Tullio, bringt ihm Beruhigung. Er hat noch andere Gedanken und spricht von der allen sinnlichen Naturen zu Grunde liegenden Grausamkeit. „Ich glaubte,“ sagt er, „für mich werde sich der Traum aller intellektuellen Menschen verwirklichen: einer ewig treuen Gattin ewig untreu zu sein.“ Wir bezweifeln, ob die intellektuellen Menschen wirklich derartiges träumen. Jedenfalls geschieht statt dessen dieses Andere, daß Tullio, seiner Maitressen müde, mit krankhafter, sentimentaler, von Gewissensbissen gefolterter und durch unbestimmte Eifersucht gereizter Liebe sich in seine Frau verliebt. Sie lesen Tolstois „Krieg und Frieden“. Die Stelle über den Tod der Prinzessin Lisa dünkt ihm ein Selbstbekenntnis: „Die Augen der Toten waren geschlossen. Allein ihre feinen Züge hatten sich nicht verändert. Sie schien immer noch zu sagen: — Was habt Ihr aus mir gemacht? — Fürst Andreas weinte nicht, aber er fühlte sein Herz bei dem Gedanken zerrissen, daß er eines nunmehr nicht wieder zu verbessernden Unrechts sich schuldig gemacht habe... Und das arme durchsichtige Antlitz schien zu wiederholen: — Was habt Ihr aus mir gemacht!“

Im Garten zu Villalilla, wo sie einst die Flitterwochen verlebte, bekennt Tullio seine Schuld, das Wiedererwachen seiner Leidenschaft weckt die alte Täuschung: „Du hast nie aufgehört, der Gegenstand meiner beständigen, tiefen, geheimen Anbetung zu sein. Das beste

Teil von mir warst immer Du; eine Hoffnung ging mir nie verloren, die Hoffnung, mich von meinen Gebrechen zu befreien und meine erste Liebe unberührt wiederzufinden . . . Sage mir, Giuliana, daß ich nicht vergebens gehofft habe!" Es ist Frühling. „Die Schwalben im Flug berührten zuweilen die Beiden fast, eilig und glänzend, wie besiedelte Strahlen.“ Die Vögel singen, die Gärten blühen so wunderbar unter der Berührung des Dichters, seinem Ebenbilde fließt das Wort so beredt von den Lippen, seine Frauen sind so schwach, so verführend, solche Spiele der Nerven, daß sie lügen, ihm glauben und sich hingeben. So wird eine neue Brautnacht improvisiert. Am Abend unter das Dach der Mutter zurückgekehrt, erfährt er durch sie, die nichts Böses ahnt, daß Giuliana ein Kind unter dem Herzen trägt. Tullio verrät sich nicht, wenn auch seine Phantasie ihm und uns nichts erspart, wenn auch Flucht- und Mordgedanken in seinem Hirn sich jagen: „Ich wußte zu widerstehen, die Ueberlegenheit meiner Natur zeigte sich in jener Nacht. Es gelang mir, eine meiner männlichsten Fähigkeiten aus der gräßlichen Umarmung zu befreien . . . Kein Rachegeanke gegen sie war in mir aufgeblitzt. Ich fühlte tiefstes Mitleid mit ihr und nahm die Verantwortung ihres Falles auf mich. Ein edles, stolzes Gefühl hielt mich aufrecht: Sie hat unter meinen Sünden das Haupt gebeugt, gelitten und geschwiegen; sie gab mir das Beispiel männlichen Mutes, heroischer Entsagung. Nun ist die Reihe an mir. Ich schulde ihr den Gegendienst und muß um jeden Preis sie retten. Diese Erhebung der Seele, diese gute Eingebung waren mir durch sie eingeflößt.“

Und nun folgen über hundert Seiten, die unzweifelhaft zu den verächtlichsten zählen, die jemals ein Mann geschrieben hat. Giuliana's Bekenntnis war kurz: „Ich liebe Dich, ich habe Dich immer geliebt, ich war immer Dein; wiege mit dieser Hölle einen Augenblick der Schwäche auf . . . Es ist die Wahrheit. fühlst Du nicht, daß es die Wahrheit ist?“ Den Namen des

Schuldigen errät nur seine Eifersucht, die That bleibt verschleiert; ein einziges, allgegenwärtiges, unwiderstehliches Gefühl bemächtigt sich Tullio's. Das Kind, das verhaßte Kind, der Eindringling, es muß verschwinden, es soll gemordet werden. Vor der Geburt? nach der Geburt? das ist Tullio's fixe Idee, sein verbrecherisches Streben. Die Mutter erholt sich nicht, der Eindringling, der Erbe des Hauses, wächst und gedeiht unter den Augen seines Todfeindes. „Ich war überzeugt,“ sagt Tullio, „daß der Tod des Sohnes die Rettung der Mutter bedingte.“ Und dieses Mal wenigstens spricht er entsetzliche Worte nicht ohne Grund. Kritiker vom feinsinn Nencioni's halten die Mitwissenschaft Giuliana's am Mord ihres eigenen Kindes für nicht erwiesen; es sei kein geringer Fehler des Buches, diesen wichtigsten Punkt in Zweifel gelassen zu haben*). Sie irren sich: Tullio hält sich mit vollem Recht des stillschweigenden Einverständnisses seiner Gattin mit der Vernichtung ihres eigenen Kindes versichert, und seine Gründe sind durchaus stichhaltig. Vor seiner Geburt hat sie sich töten wollen und auf die Frage, ob sie dieses Kind liebe, „No, no, l' ho in orrore“ geantwortet. Ihr Gebet enthält verbrecherische Wünsche, die weder von Tullio noch vom Leser mißverstanden werden; im entscheidenden Moment, als sie ahnt, was sich ereignen soll, hält sie den Mörder nicht zurück, und als er dieser sentimentalen Medea zuflüstert, das Kind liege im Sterben, wirft sie sich bebend in seine Arme. Die That, auf die alle ihre Gedanken gerichtet waren, Tullio hat sie gethan. Während die Seinen mit der Dienerschaft an einem Wintertag in der Kirche versammelt sind, öffnet er das Fenster und hält das unbekleidete Kind in die Dezemberkälte hinaus, bis der Tod in die kleine Brust schleicht und das anscheinend natürliche Ende in form einer Lungenentzündung eintritt. Wie Michelet zur

*) H. Nencioni, „Nuova Antologia“. Dicembre 1892, L'Innocente, p. 238 ff.

Krankenstudie Giuliana's, so hat Maupassant für diese Katastrophe Gevatter gestanden, die in seiner Novelle „Une Confession“, das reuige Bekenntnis eines Vaters an seine Kinder bildet. Tullio aber bereut nicht. Er borgt noch einmal, dieses Mal bei Rousseau, auf der ersten Seite der „Confessions“: Ich bin verschieden von den Andern, meine Auffassung des Lebens ist eine andere, den Pflichten, die Andere mir auferlegen möchten, kann ich mich mit Recht entziehen, und die öffentliche Meinung verachtend, nach dem Gesetz meiner ausgewählten Natur leben . . . Soll ich mich einem Richter stellen und meine Schuld bekennen? Ich kann und will es nicht. Kein Richterstuhl der Erde wüßte mich zu richten!“

D'Annunzio-Sperelli, Sperelli-Hermil steht vor einer dritten Verwandlung. Mit Giorgio Aurispa im „Trionfo della Morte“ kehrt er wieder.

Als Petrarca sein letztes Werk, die „Trionfi“, deren Vollendung der Tod unterbrach, niederschrieb, zog eine Art von Vision an des Dichters Geist vorüber. Sein wechselvolles, durch so viele innere und äußere Erlebnisse bewegtes Leben erschien auch ihm wie ein langer Kampf gegen die Begierde. Der Mann, der einundzwanzig Jahre lang seinen Begriff der Liebe in einem unerreichten Ideal verkörpert und hierauf die Frau, die lebend nicht sein gewesen, noch im Tode liebend gefeiert hatte, fand nichtsdestoweniger in diesem „Trionfo d' Amore“ nicht den höchsten Ausdruck dessen, was seine Seele verlangte. Ueber die Liebe, das hatte Laura ihn gelehrt, triumphiert die Keuschheit, über den Ruhm triumphiert die Zeit, über der Zeit aber steht das letzte Ziel und Ende des Menschen, die ewige Seligkeit, der Friede in Gott. So legte, hundert Jahre vor Beginn der Renaissance, ein Schöpfer der Sprache, einer der großen Dichter der Welt, sich ihr Geheimnis aus.

Von Petrarca's Allegorie hat d'Annunzio den Titel, vom sizilianischen Humanisten Aurispa den Namen

der dramatischen Person geborgt, die im Mittelpunkt seines „Trionfo della Morte“ steht. Ueber das Buch breitet sich, den Fittichen eines ungeheueren Raubvogels vergleichbar, das dunkle fatum des Selbstmordes als das unvermeidliche Ende des wollüstigen Egoisten und unfruchtbaren Dilettanten, dem Ippolita, die unerbittliche kleine Kourtsane, keine andere Wahl läßt, als sie zugleich mit sich in den Abgrund zu stürzen, will er sich endlich von ihr befreien.

Die Beiden aber sind es nicht, deren Schicksale uns kümmern. Ohne Andrea Sperelli kein „Piacere“; keine tragische Entwicklung ohne Tullio Hermil. Aber — dem Künstler sei es gedankt — ohne Giorgio Aurispa und ohne Ippolita ein Kunstwerk, welches das Verschwinden ihrer artificiellen Gestalten überdauern würde. Denn nicht ihrer wegen, sondern um der von ihnen völlig unabhängigen Episoden willen ist das Ganze geschaffen worden, und die unvergeßliche Schönheit derselben wirkt nach denselben Gesetzen wie die in Farbenglanz gebadete südliche Landschaft, durch welche in langen Reihen die Jammergestalten der Bittenden nach der Kirche von Casalbordino wallfahrten, oder wie das blaue, unendliche Meer, an dessen feuchtem Strande die Männer und Frauen bei der Leiche des ertrunkenen Knaben wehklagen.

D'Annunzio's, im Vollgefühl künstlerischer Schaffensfreude entstandenes Vorwort ist vom gerechtfertigten Bewußtsein getragen, daß er, als beschreibender Dichter, die italienische Prosa im Wettstreit mit Musik und Malerei auf die Höhe der besten Leistungen des Jahrhunderts gehoben habe. Er grüßt die dem Mark des lateinischen Stammes entsprossene Sprache, die mit der Fähigkeit genauester Darstellung die wirksamsten musikalischen Elemente verbindet, so daß sie mit dem Wagnerischen Orchester es darin aufnehmen kann, der modernen Seele das nur durch Musik Vermittelte zu geben.

„Es ist nicht nötig“, fährt er fort, „von den großen Ueberlieferungen sich zu trennen, um solche Beispiele schöner, musikalischer Prosa zu finden. Das Studium des Rhythmus haben Italiens größte Meister des Wortes von der lateinischen Beredsamkeit geerbt. In Rom wurde die Musik der Sprache gesprochen und aufgezeichnet. Zuerst erklang sie von den Klostern herab, dann gewann sie in Büchern Gestalt. Wie Marcus Tullius Cicero seine Perioden mit sangesfrohem Munde modulierte, um das innerste Wesen der Hörer mächtig zu ergreifen, ebenso wetteiferte Titus Livius in den Dekaden mit den Dichtern, um die Größe der römischen Seele durch die in seiner Prosa geschilderten Thaten zu steigern. Sie wußten beide, daß die Silben neben der idealen Bedeutung in der künstlichen Zusammensetzung des Tonfalls eine aneignende und bewegende Kraft ausüben.

„Ein Fürst des neuen Stils, Boccaccio, verkannte und verdunkelte dieses Geheimnis nicht. Mit bisweilen aufs Schärffste geübtem Ohr verstand er es, die Kadenzen seiner reichen Wortbildung zu wechseln, um besser die langsam umstrickende Verführung des Weibes und die Süßigkeit verliebter Verirrungen auszudrücken. In der geschmeidig klaren Sprache firenzuola's rauschte zuweilen die Melodie der Quellen, die über sonnige Hügel zum Bisenzio hinabeilen. Und gewiß hat Hannibal Caro, bevor er zu schreiben begann, in seinem Innern auf den Wohlklang des auszuwählenden Wortes gelauscht, wie ihn das Echo in die verborgene Grotte oder über die mondbeglänzte Wasserfläche trug, wo das Schäferpaar seine Liebesungen tauschte.

„So wirst auch Du, Freund Cenobiarca, in der Prosa, die ich für Dich schrieb, manch' scharf gezeichnetes Bild, manch' edlen Rhythmus finden. Ein Eustrum hindurch habe ich, um sie zu bereichern und zu verdichten, diese Prosa in mir getragen. Wie in den alten Totentänzen vom Maler die flüchtigen Zauber des Lebens, so sind in diesem Trionfo zu wiederholten Malen

. . . die feste verherrlicht,
Die Töne, die Farben, die wechselnden Formen.

„Mit Licht, mit Musik, mit Wohlgerüchen, habe ich die Trauer und das Bangen des Sterbenden umgeben, die Qual des Endes mit Zauberkünsten umgaukelt, über seine verschlungenen Pfade einen farbenprächtigen Teppich gebreitet. Vor dem Blick des dem Tode Geweihten taucht, hoch aufgerichtet, ein schönes, wollüstiges Weib empor, *terribilis ut castorum acies ordinata*, über dem Mysterium der wasserblauen, rote Segel tragenden Fluten; sie kostet langsam vom Fleisch einer reifen Frucht, während von den gierigen Lippen der Saft über das Kinn niederträufelt wie flüssiger Honig.

„Und an anderer Stelle, o Cenobiarca, habe ich die uralte Dichtung unseres Volkes für Dich gesammelt, die Dichtung, die Du zuerst verstanden und immer lieb behalten hast. Hier sind die Bilder von Freude und Leid unseres Volkes, unter dem mit wilder Inbrunst angerufenen Himmel, auf der mit vielhundertjähriger Geduld gepflügten Erde. Der Sterbende fühlt zuweilen den geweihten Frühlingshauch durch die Lüfte ziehen, und nach Kraft verlangend, nach dem Vermittler des Lebens, gedenkt er der auswandernden Schar der frischen, kriegerischen Jugend, die ein mächtiger Stier von seltener Schönheit einst den fernen adriatischen Gestaden zuführte. Allein wie zwischen den zyklopischen Mauern von Albasi de'Marsie einst der numidische König Sifacius und Persius der Grausame, der letzte macedonische König, im Kampf sich aufrieben, so erschöpft sich hier der tragische Erbe von Demetrius Aurispa in seinen Purpurlappen, ein Fremdling, ein Verbannter, ein Gefangener. Im Schatten des Berges möge endlich ihm Friede werden.

„Wir aber, o Cenobiarca, wir lauschen der Stimme des großen Zarathustra und bereiten in der Kunst mit unerschütterlichem Glauben die Erscheinung des Uebermenschen, del Superuomo!“

IV.

„Il Superuomo!“ Dahin also strebten sie, diese thatenlosen Helden, diese Mörder von Säuglingen und Buhlen von Kourtsanen, und was der Dichter mit Andrea Sperelli, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa vermeinte, war nicht etwa eine Satire, eine tragisch gedachte Parodie, nein, es ist ihm bitter Ernst damit gewesen. Denn jeder Anflug von Humor ist ihm versagt, und gar das Lachen scheint ihm unbekannt zu sein. Unerschöpflich bis zur Virtuosität, aber auch feierlich bis zur Langeweile, reden seine Geschöpfe vom Einzigem, was sie wissen, und was sie, in der dürftigen Armut ihrer sonst so reichen Sprache, kühn genug „die Liebe“ nennen.

Um zu ihrer Auffassung der Beziehungen zwischen Mann und Weib zu gelangen, mußten sie die auf christlichem Boden erwachsene Kultur verleugnend, auf die heidnisch-klassische Erotik zurückgreifen, und auf dem Weg zu ihr begegneten sie der Renaissance. D'Annunzio's Ideal war gefunden. Die Titelträger seiner Rollen stammen von Vätern, die Lionardo gemalt hat, die mit Caesar Borgia oder Ludovico il Moro in den Kampf gezogen sind; sie pochen auf ihre Stammbäume und nennen sich mit Petrarca:

No di gente plebea, ma die patrizia.

Um so schlimmer für sie. Denn — so hart das Wort auch klingen mag — sie sind doch Alle nur Snobs. Ein Snob, dieser Tullio Hermil, der wie ein bartloser Knabe sich seiner schmutzigen Abenteuer rühmt. Ein Snob jener Giorgio Aurispa, der nur thatenloses Mitleid für die Mutter übrig hat, die zu Grunde gehen muß, damit er genießen könne. Ein Snob, Andrea Sperelli, der, in Gesellschaft ehrvergessener Jungen, wie er selbst einer ist, Ehre und Würde, Seele und Leib der Frauen in den Staub zieht, worauf d'Annunzio, der Verfasser ihrer niederträchtigen Reden, in die Worte ausbricht: „Und wahrlich, das Gespräch dieser vier

jugendlichen Herren inmitten der mit bacchischen Darstellungen geschmückten prächtigen Räume hätte, wäre es aufgezeichnet worden, das Breviarium arcanum der eleganten Korruption des 19. Jahrhunderts auf seiner Neige bilden können." Nach diesem mehr als zweideutigen Kompliment für die jeunesse dorée Italiens wird das Ankleidezimmer Sperelli's mit seinen Wohlgerüchen, Bürsten, Kämmen und Essenzen aller Art mit peinlichster Sorgfalt beschrieben. Sein Toiletten-tisch ist ein römischer Sarkophag, seine Taschentücher sind weißgestickt, seine Zigaretten russisch, seine Dienerschaft englisch, seine Lieblings-Essenz pao rosa, seine Knopflochblume die Gardenia. Als aber derselbe junge Herr auf Monte-Citorio zufälliger Zeuge einer lärmenden Straßendemonstration zu Gunsten in Afrika gefallener Soldaten wird, veranlaßt ihn dieses Schauspiel zu der schmählichen Aeußerung: „für vierhundert Bestien, die bestialisch starben!" Was hätten d'Annunzios vorgebliche Lieblinge, was die Farnese und die Baglioni, die Sforza und die d'Este zu diesem Epigonen der kriegsfrohen Renaissance gesagt, und hätten sie sich etwa besser in diesem Giorgio Aurispa vom „Triumph des Todes" wiedererkannt, der im mystischen Dunkel einer unaufgeklärten Heredität die Freisprechung für seinen brutalen Egoismus suchend, in fruchtloser Selbstanalyse am Weib und mit dem Weib zu Grunde geht?

Nicht deswegen, fürwahr, studieren wir die Menschen der Renaissance, weil sie in heidnischer Genußsucht schwelgten, weil ihre Gewänder prächtig wie ihre Paläste waren und ihr moralischer Schiffbruch so vollständig, daß Gewissensbisse und Reue diesen Borgias und Mediceern unbekannt geworden zu sein schienen. Nicht ihre ungeheuere Korruption, ihre ungeheuere Leistungsfähigkeit ist es, die wir bewundern, die kolossale Energie und der Ueberschuß an Thatkraft, die Meisterwerke schufen, Schlachten gewannen, Wissenschaften erfanden, der Politik Macchiavelli's und den Verbrechen seiner Zeitgenossen Ziele steckten, die sie zu überleben

verdienten, und die Auferstehung der Nation vorbereiteten. Es wäre vergebliche Liebesmühe, Gabriele d'Annunzio an die ihm wohlbekannte Thatsache erinnern zu wollen, daß seine Auffassung des Cinquecento eine durchaus willkürliche ist; daß Michelangelo, „das Gewissen Italiens“, wie man ihn genannt hat, daß Lionardo, von dem Boito erwähnt, er sei keusch im Leben wie in der Kunst gewesen, daß Tasso, den eine durchaus christliche Muse begeisterte, nicht weniger als Pier Luigi Farnese, Uretino und ihres Gleichen Vertreter ihrer Zeit gewesen sind. Allein der Verfasser von „Piacere“ und „Innocente“ ist niemals schlechter beraten, als wenn er Gestalten zeichnet, für die er unsere Teilnahme und selbst unsere Anerkennung zu erwecken beabsichtigt. Die Schätzung der moralischen Werte scheint ihm gänzlich zu fehlen. Zur Ehebrecherin Giuliana spricht Tullio, der Gatte: „Bist Du nicht durch mich die Schwester des Leidens geworden? Ist Deine Seele nicht durch den Schmerz zu schwindelnder Höhe emporgestiegen, von wo aus die Welt in ungewöhnlichem Licht geschaut wird? Hast Du nicht durch mich die Offenbarung der höchsten Wahrheit empfangen? Was liegt an unseren Täuschungen, unseren Schiffbrüchen, unseren Sünden, wenn es uns gelang, einen Schleier von unseren Augen zu reißen, und das in unserem elenden Selbst wenigst Unwürdige zu befreien. Uns wird die höchste Wonne zu Teil werden, die den Auserwählten auf Erden beschieden ist: wissentlich wiedergeboren zu sein.“ Insofern solchen Worten überhaupt ein bestimmter Sinn zu Grunde liegt, ist es wohl nur der, daß diese vornehmen Aestheten an die Gesetze nicht gebunden sind, welche gemeine Sterbliche verpflichten.

An einer anderen Stelle des „Innocente“ sagt wieder Tullio von der Gattin und Mitwifferin seines Vorsatzes, ihr Kind zu töten: „Eine überirdische Güte strömte von ihr aus“. Seinen Bruder, der im Roman ein edler, reiner Charakter genannt, aber nicht weiter geschildert wird, und von dem wir nur wissen,

daß er das Dasein eines braven Landedelmannes führt, nennt Tullio mit keinem geringeren Namen als den Heiland der Scholle, „Gesù della Glebe“, denn „von Zeit zu Zeit erwachten in ihm (Tullio) alle mystischen Tendenzen, die eine lange Reihe katholischer Voreltern ihm überliefert hatten“. Demzufolge beten seine schönen Sünderinnen, wenn die Glocken läuten, und über dem Bett Andrea Sperelli's hängt ein von Guido Reni gemaltes Crucifix, welches „den Schatten der Vorhänge heilig machte“. Man denke! Wie Giuliana von Tullio, so wird Maria Feres, Weib, Mutter, Ehebrecherin wie sie, von Sperelli nicht nur als „l'Amante ideale“, die Consolatrix unica, „l'amie avec des hanches“, wie Baudelaire es ausdrückt, sondern auch ihrer geistigen Erhabenheit und einer seelischen Reinheit wegen gefeiert, für welche sie uns den Beweis schuldig bleibt, während der Gedanke, diesmal werde sein Verführungswerk eine Profanation, ein Sakrilegium, wie er meint, sein, sie für Andrea Sperelli nur um so begehrenswerter macht. Auch hier soll der Antiquitäten-sammler und Kunstkenner für das moralische Manko des Menschen Ersatz bieten. Das Zimmer, so wird uns gesagt, wo das Rendezvous mit Maria Feres stattfindet, war religiös gestimmt wie eine Kapelle:

„Alle gewirkten Tapeten stellten Szenen aus den heiligen Schriften vor, und alle kirchlichen Stoffe, die er besaß, waren hier in Anwendung gebracht. Das Bett erhob sich auf einer Estrade von drei Stufen, unter einem Baldachin von geschnittenem venetianischem Sammet aus dem 16. Jahrhundert, auf vergoldetem Silbergrund und Ornamenten von blasser, rötlich abgetönter Farbe mit stark vergoldeten Reliefs; der Stoff mußte vor Alters ein Kirchenparament gewesen sein, denn die eingewebte Legende trug eine lateinische Inschrift und die Früchte des Opfers, Trauben und Aehren. Eine kleine, wunderbar fein mit cyprischem Gold durchwebte flandrische Tapete, die Verkündigung darstellend, bedeckte das Kopfende des Bettes. Andere, das

adelige Wappenschild des Hauses Sperelli tragende Tapeten bekleideten die Wände, unten durch Tafelungen, oben durch Frieße abgegrenzt, auf welch' letzteren Geschichten aus dem Leben der Jungfrau Maria, Episoden aus dem der Märtyrer, Apostel und Propheten gestickt waren . . . Auf dem Tischchen im Alkoven wie auf dem Tisch eines Altars strahlte ein großes Tryptychon von Hans Memling, eine „Anbetung der Weisen“, die den Raum mit dem Lichtglanz eines Meisterwerkes erfüllte.

„In einigen der eingewebten Legenden wiederholte sich der Name Maria's zwischen den Worten des englischen Grußes und fast überall kehrte das große Siegel M wieder, einmal in Perlen und Granaten gestickt. Wird sie hier — so dachte der feinsinnige Sammler — wird sie nicht in ihre Glorie einzugehen glauben? Und er gefiel sich lange darin, die profane Geschichte inmitten all' dieser heiligen Geschichten an seiner Phantasie vorüber ziehen zu lassen; und noch einmal übertäubten und fälschten in ihm der ästhetische Sinn und die Raffinirtheit der Sensualität das aufrichtig menschliche Gefühl der Liebe.“

Eine Schlußbemerkung, die nicht im geringsten die Empfindung auszuschließen vermag, daß für d'Annunzio wie für Sperelli Möbel maßgebender als Grundsätze sind, und daß es wirklich grausam wäre, Frauen zu verurteilen, die dem Besitzer eines so ausgesuchten Bric-a-Brac nichts zu verweigern haben.

Verurteilt aber sollten sie werden, wenn auch nicht von Lesern und Kritikern, so doch vom Verfasser selbst, der, auf der Höhe seiner Auflagen und seines Ruhmes, dieser hypochondrischen Neurastheniker satt geworden schien und, aus der Krankenstube fliehend, dem Uebermenschen sich zuwandte, dessen Nahen der Prolog zum „Trionfo della Morte“ verkündet hatte.

Den drei hier besprochenen Romanen „der Rose“ sollten drei Romane „der Lilie“, „Le Vergini delle Rocce“, „La Grazia“,

„L'Annunziata“ folgen. Nur der erste derselben, „Die Felsenjungfrauen“, ist bis jetzt erschienen.

„Eine natürliche Sache in einem großen Spiegel geschaut“, mit diesem Motto von Lionardo da Vinci beginnt die Erzählung Claudio Cantelmo's:

„Mit diesen sterblichen Augen und in einer kurzen Spanne Zeit sah ich drei unvergleichliche Seelen sich entfalten, erglänzen und dann verblühen und eine nach der anderen zu Grunde gehen: es waren die schönsten, die glühendsten und die elendesten, die jemals in der spätesten Nachkommenschaft eines stolzen Herrscher-geschlechtes erschienen.

„An den Stätten, wo ihre Verlassenheit, ihre Anmut und ihr Stolz tagtäglich vorüber gingen, fand ich lichtvolle und fruchtbare Gedanken, welche mir die uralten Ruinen berühmter Städte niemals eingeflößt hatten. Um das Geheimnis ihrer fernen Abstammung zu entdecken, spähte ich bis auf den Grund der großen, heimischen Spiegel, wo sie zuweilen ihr eigenes Bild — von einer Blässe überzogen wie jene, welche die Auflösung nach dem Tode verkündet — nicht erkannten; und lange durchforschte ich die alten, abgebrauchten Dinge, auf welchen ihre fröstelnden oder fiebernden Hände vielleicht mit denselben Bewegungen ruhten, wie sie anderen, längst zu Staub gewordenen Händen eigen gewesen waren.

„So erkannte ich sie in der Eintönigkeit der Tage; oder waren sie die Geschöpfe meines Verlangens und meiner Ratlosigkeit?

„Dieses Stück aus dem Gewebe meines Daseins, an dem sie unwissentlich arbeiteten, ist für mich von so unschätzbarem Wert, daß ich es mit den stärksten bewahrenden Wohlgerüchen durchdringen will, um zu verhindern, daß es mit der Zeit in mir verblasse oder zerstört werde.

„Darum wage ich es heute mit der Kunst.

„O, welcher Zauber könnte jenem geistigen Gewebe den Zusammenhang dauernder und greifbarer Stoffe verleihen, welches die drei Gefangenen freudlos in der Eintönigkeit der Tage spannen und hierauf allmählich mit den Bildern der edelsten und trostlosesten Dinge ausfüllten, in welchen die menschliche Leidenschaft sich jemals hoffnungslos spiegelte?

„Ungleich den drei Schwestern des Altertums, weil nicht Töchter, sondern Opfer der Notwendigkeit, schienen sie dennoch, während sie den reichsten Abschnitt meines Lebens ausfüllten, das Schicksal Desjenigen, der kommen sollte, vorzubereiten.

„Zusammen mühten sie sich ab, fast niemals mit Gesang sich begleitend, öfter dagegen Thränen vergießend, in welchen die Wesenheit ihrer unerschöpften, verschlossenen Seelen zum höchsten Ausdruck kam.

„Weil ich von der ersten Stunde an, wo ich sie kennen lernte, sie mit einer dunklen Drohung belastet, von einem tyrannischen Verbot getroffen, entmutigt, in Sehnsucht sich verzehrend und einem frühen Ende geweiht wußte — schienen mir alle ihre Bewegungen, alle ihre Gebärden und unbestimmten Reden ernst und bedeutungsvoll, obwohl sie selbst, in ihrer tiefen Unbewußtheit, sich nicht Rechenschaft davon gaben.

„Unter der Last ihrer Reife gebeugt und gebrochen wie im Herbst die mit zu großen Früchten zu sehr belasteten Bäume, vermochten sie den ganzen Umfang ihres Uebels weder zu ermessen noch zu bekennen. Ihre von Angst geschwellten Lippen verrieten mir nur einen kleinen Teil ihrer Geheimnisse. Allein ich wußte die unsagbaren Dinge zu verstehen, die das beredte Blut in den Adern ihrer schönen entblößten Hände sprach.“

So der Prolog zu den „Felsenjungfrauen“. Merkwürdigerweise wissen wir nicht viel mehr von ihnen, nachdem wir die vierhundert Seiten gelesen haben, die ihrer Geschichte gewidmet sind. Sie bleiben kalt wie der Marmor, dem sie an Schönheit gleichen, unver-

ständig und unwahrscheinlich wie Schatten, die im Traum geschaut, weder atmen noch sind.

Claudio Cantelmo, der Protagonist des Stücks, nennt sich in den langen philosophischen Dissertationen dieses Prologs, welche der französische Uebersetzer in ratloser Verzweiflung über das Dunkel ihres Inhalts fast gänzlich gestrichen hat, einen Schüler des Sokrates. „Er verstand es“, sagt er vom großen Athener, „mit gewaltiger Kunst alle Energie des Verstandes und des Gemütes in Jenen zu wecken, die sich um ihn sammelten, ihn zu hören.“ Claudio, der sich selbst zu diesen Anhängern der Weisheit rechnet, deutet sie dahin, daß die Welt die Vorstellung des Empfindens und Gedankens einiger weniger überlegener Menschen ist:

„Die angeerbte Tugend des Stammes, jene, die im Vaterlande des Sokrates eugeneia genannt wurde, offenbarte sich mir um so lebhafter, je unerbittlicher die Härte meiner Disziplin wurde und in mir wuchs der Stolz zugleich mit der Befriedigung, weil ich dachte wie viele andere Seelen im Feuer dieser Prüfung früher oder später die Gemeinheit ihres Wesens geoffenbart hätten . . . Allein, ohne nahe Blutsverwandte, ohne Fesseln, frei von jedem Gebot väterlicher Autorität, absoluter Herr meines Selbst und meines eigenen Wohles, empfand ich in meiner Einsamkeit — wie zu keiner anderen Zeit und an keinem anderen Orte — das Gefühl meiner fortschreitenden, freiwilligen, einem lateinischen Idealtypus entgegenstrebenden Individualität.“

Claudio Cantelmo befragt die großen leitenden Geister der Menschheit, die Griechen, „die das Leben liebten und es zu lieben lehrten“, die Menschen der Renaissance, Leonardo da Vinci vor Allem, der ihm den schönen, stolzen Vorfahren, Alessandro Cantelmo, Grafen von Volturara, gemalt hat, welcher Art die Kräfte seien, die die Welt bewegen und jenen Idealtypus zu schaffen im Stande sind. „Die Gewalt“, so lautet übereinstimmend die Antwort, „ist erstes Gesetz

der Natur. Die Welt kann nur auf Gewalt begründet sein; gleichviel ob Barbarei oder Zivilisation vorherrschen, wird der Stärkere stets Sieger bleiben. Der auf Volksstimmrecht und auf Gleichheit begründete Staat ist nicht nur ein unwürdiges, sondern auch ein vergängliches Werk. Zweck des Staates ist die Begünstigung einer stufenweisen Erhebung der privilegierten Klasse zu einer idealen Daseinsform. Gleichheit ist Unding. Die Menge, vom Heerdeninstinkt getrieben, fühlt das angeborene Bedürfnis, ihre Hände den Ketten zu bieten. Wo sie regiert, erniedrigt sie. Unter der Herrschaft der Demokratie ist Rom die Beute der Barbaren geworden. Die Stätten, die so viele Menschenalter hindurch der Schönheit und dem Traum gehörten, sind durch brutale Hände entheiligt: ein König aus kriegerischem Geschlecht muß sich mit erstaunenswerter Geduld in das demütigende Amt schicken, das ein Dekret des Pöbels ihm zugewiesen hat." Cantelmo aber gedenkt der Mission, welche die Natur selbst der ewigen Stadt bestimmte; er wendet sich an Dante und spricht:

"Ehrwürdiger Vater unserer Sprache, Du glaubtest an die Notwendigkeit der Hierarchien und Unterscheidungen unter den Menschen, Du glaubtest an die Ueberlegenheit der erblichen, durch das Blut übertragenen Tugend, fest glaubtest Du an eine angestammte Kraft, die allmählich, von Auswahl zu Auswahl, dem Menschen den höchsten Glanz seiner moralischen Schönheit verleiht. Die Genealogie des Aeneas entwerfend, erkanntest Du „im Zusammenfluß des Blutes" eine gewisse, göttliche Vorherbestimmung. Heute aber, durch welch' geheimnisvolle Mischung der Typen, durch welch' umfassende Erfahrung der Kulturen, durch welch' glücklichen Verein von Umständen wird der neue König von Rom, *Natura ordinatus ad imperandum*, entstehen?"

Dieser Gedanke, der Welt den vollendeten Typus einer solchen Herrennatur zu schaffen, ergreift nun Claudio Cantelmo mit der Gewalt einer fixen Idee. Ungeachtet des Bildes jenes in der Vollkraft von Schönheit

und Jugend auf dem Schlachtfeld gefallenem Jünglings, des Grafen von Volturara, spricht Claudio zu sich selbst:

„Dreifach ist Deine Aufgabe: Dein eigenes Ich mit schärfster Methode zur vollendeten Integrität des lateinischen Typus zu führen; die reinste Wesenheit Deines Geistes zu sammeln und die tiefste Vision Deines Universums in einem einzigen und höchsten Kunstwerk wiederzugeben; die idealen Reichtümer Deines Stammes und das von Dir selbst Gewonnene in einem Sohne zu bewahren, der unter väterlicher Belehrung sie erkennen, in sich aufnehmen und so sich gewürdigt fühlen möge, immer höheren Möglichkeiten entgegenzustreben.“

Claudio Cantelmo vertauscht jetzt das durch die Invasion der modernen Barbaren geschändete Rom gegen die Einsamkeit seines Erbsitzes, die Felsenburg Rabusa im Neapolitanischen, und — auf der hundertundzehnten Seite des Buches beginnt der Roman.

Die einzige Nachbarschaft von Rabusa ist Trigento, das Ahnenschloß der Familie des Fürsten Capece Montaga, einer der ersten und ältesten des Landes.

Ihr Glanz erlosch mit Vertreibung der Bourbonen, deren treueste Anhänger und höchste Würdenträger sie gewesen, und deren Wiederkehr sie vergebens erhoffen. Der Gegensatz zwischen dem Elend der Gegenwart und der Herrlichkeit vergangener Tage lebt in der Erscheinung der Mutter des Geschlechtes, der Principessa Aldoina fort, deren Geist umnachtet ist, und deren zuweilen in den verlassenen Sälen des Schlosses oder im Schatten des Parkes auftauchende, mit Prachtgewändern umhüllte, mühsam gestützte, tragische Gestalt das Schicksal ihres absterbenden Stammes zu verkünden scheint. Denn auch der älteste Sohn ist wahnsinnig, und der jüngere fürchtet ein ähnliches entsetzliches Los.

In diesen vereinsamten Räumen und ausgebrannten, seit lange der Verwilderung überlassenen Gärten walten drei Schwestern, „le principesse nubili“, Massimilla, „in Gebet versunken“, Violante, „die sich

mit Wohlgerüchen tötet“, Anatolia, „die uns am Leben erhält, die unsere Seele ist“, so sagen die Brüder.

Es folgen herrliche Beschreibungen, berücksendende Bilder, von Meisterhand in üppiger Farbe gemalt.

„Ein Duft der Poesie lag über dem vom Hauch eines baldigen Frühlings erwärmten Februarnachmittag. Der eilige Lauf des Saurgo, am Fuß der vom Feuer geröteten Felsen; die tote, im versumpften Fluß gebettete Stadt, der Gipfel des Corace, wie ein Helm auf unheil drohender Stirn funkelnd. Die fahlen Erdschollen mit Gestein besät, das den schlummernden Funken erwecken wird; die Reben und Oliven, von der furchtbaren Anstrengung verzerrt, so reiche Früchte aus so dürrer Holz zu erzeugen; alle Ansichten der umliegenden Landschaft versinnbildlichten die Macht der im geheimen genährten Gedanken, das tragische Rätsel der vollzogenen Schicksale, die schmerzvolle Thatkraft, den tyrannischen Zwang, die stolze Leidenschaft, jede der rauhesten und starrsten Kräfte, die der einsamen Erde und dem alleinstehenden Menschen eigen sind. Und dennoch sammelte sich die laueste der Frühlingslüfte in der tiefsten Umfriedigung; der silberfarbene Blüthenschmuck der Mandelbäume krönte die Hügel, wie der Schaum die Wellen krönt; bei den Strahlen der sinkenden Sonne erschienen stellenweise die Abhänge wie vom weichsten Sammet überzogen; die Spitzen der Felsen strahlten wie von rosigem Golde unter dem zart grünlich sich färbenden Himmel. Die Einwirkung der Jahreszeit und die Magie der Stunde vermochten also den strengen Genius des Ortes zu besänftigen, diese Wildheit mit Anmut zu verschleiern, diese Heftigkeit zu mäßigen, einen wilden Zauber in das Becken zu gießen, das mit feuriger Kunst vom furchtbaren Wollen eines antiken Vulkans gestaltet und hierauf mit eifrigem Drängen von der Habgier oder von der Großmut eines antiken Flusses zernagt oder bereichert worden war.“

Prächtig, wie hier die Landschaft, ist die Scenerie innerhalb des alten feudalen Schlosses beschrieben, in

der berühmten Schilderung unter anderem, wo der dem Wahnsinn verfallene Bruder die drei Schwestern und den Gastfreund an die versiegte Fontäne führt:

„Der plötzliche Stillstand, die Worte und der Anblick des gequälten Menschen, die Feierlichkeit der eingeschlossenen Stätte, der kalte Silberglanz des von oben herabströmenden Lichtes, die unmittelbar bevorstehende Wandlung, alles schien das leblose alte Kunstwerk wie mit geheimer Wunderkraft zu umgeben. Der Marmorbau, eine feierlich prächtige Masse von Seepferden, Tritonen, Delphinen und dreifach über einander gesetzten Muschelschalen stieg vor uns auf, grau bemooft und mit gedorrten Flechten überzogen, stellenweise bleich schimmernd wie der Stamm der Zitterespe, und die Lippen all' der menschlichen Figuren, die Mäuler all' der Tiergestalten schienen im Schweigen den Ausdruck des zuletzt hervorgebrachten flüssigen Wortes bewahrt zu haben.

„Tretet zur Seite“, sprach Anatolia, indem sie sich zu einer ehernen Scheibe herabneigte, welche die kreisförmige Oeffnung im Pflaster am Rande des niedersten Wasserbeckens abschloß. „Das Wasser kommt“.

Und sie zog den Finger durch den ehernen Ring in der Mitte der Scheibe, versuchte das Gewicht des Metalls zu heben, und da sie es nicht vermochte, richtete sie sich, das Gesicht von der Anstrengung gerötet, wieder empor. Ich kam ihr zu Hülfe und öffnete. Sie neigte sich abermals herab und ihre Hand fand den verborgenen Wechsel. Ein gleicher Impuls trieb uns zurück, während bereits das Rauschen des emporsteigenden Wassers in den Adern des leblosen Brunnens vernehmlich wurde.

„Und es kam ein Augenblick ängstlichster Spannung, als ob die Rachen der Ungetüme eine Antwort vorbereiteten. Unwillkürlich malte ich mir die Wollust des durch das frische, fließende Leben durchdrungenen Steins und suchte in mir selbst den unmöglichen Schauer nachzuempfinden.

„Die Kinkhörner der Tritonen bliesen, im Schlund der Delphine gurgelte es. Von der Spitze fuhr ein Strahl zischend empor, hell, blitzartig, wie ein gegen den Azur geführter Degenstoß; er brach sich, sank zurück, zauderte, stieg jäh und mächtiger auf, hielt sich senkrecht in der Luft, wandelte sich zum Diamant, wurde zum Blütenstengel, schien Knospen zu treiben. Ein Laut, rasch und zischend wie ein Peitschenknall, hallte zuerst innerhalb der Mauern wieder; dann dröhnte es wie mächtig schallendes Gelächter, wie Beifallsturm, wie herabströmender Regen. Alle Schlünde ergossen ihre Wasserstrahlen, die, in Bogen gewölbt, in die tiefer liegenden Becken fielen. Der Stein, hier und dort sich badend, fleckte sich dunkel, erglänzte an den glatten Flächen, bedeckte sich mit immer enger zusammenfließenden Rinnsalen, bis er, der Berührung des Wassers froh, alle seine Poren den unzähligen Tropfen zu öffnen schien, wie ein wolkenbefruchteter Baum wieder auflebte. Eilig füllten sich die kleinsten Höhlungen; sie überströmten, bildeten silberartige Kronen, die, stets zerstört, sich stets wieder erneuten. In dem Maß, wie die plötzlichen Spiele auf dem Reichtum der Bildwerke sich vervielfältigten, steigerte sich das ununterbrochene Tosen und weckte in der Umfriedung den Widerhall einer immer mächtiger anschwellenden Musik. Die vieltimmige Sinfonie des zum Wasser herabfallenden Wassers beherrschte das prasselnde Rauschen des Mittelstrahles, der die von einem Augenblick zum andern an seiner Spitze sprießenden Wunderblumen auf dem Nacken der Tritonen zerstäubte.“

Unter diesen drei Jungfrauen, die wandelnd oder ruhend, in Böcklin's klassischer Landschaft sich bewegenden Gestalten gleichen, soll Claudio Cantelmo die Mutter für den Sohn seiner Träume wählen.

Violante, von den Wohlgerüchen berauscht, die, von der Königin Maria von Neapel gesendet, ihr zum Lebensbedürfnis geworden sind, erscheint ihm wie ein göttliches Werkzeug der Kunst, die er anbetet und

nicht zu lieben wagt: „Es gebührt ihr“, spricht er, „unberührt zu bleiben. Nur ein Gott dürfte, ohne ihr Schmach anzuthun, sie besitzen . . .“

Anatolia, die einzige der Schwestern, deren Energie sich an einer Aufgabe der Hingebung bethätigt, erscheint ihm, mit einem heroischen Lächeln auf den Lippen, einer Märtyrerin vergleichbar, die entschlossen ist, den letzten Tropfen ihres Herzbluts hinzugeben, um unheilbares Leid zu mildern. „Der reine Blick ihrer Augen, die zuweilen aufleuchteten, als wollten sie mich rufen, erinnerte an jene Seen der Legenden, die durch ungewohnten Lichtglanz die Schätze in ihren Tiefen offenbaren.“

Mit Massimiliana, die nach dem Tode ihres Verlobten dem Kloster sich geweiht hat, führt Claudio mystische Reden. Er nennt sie geliebte „Schwester“, er travestiert Worte der heiligen Theresia und Ausdrücke aus den Briefen der heiligen Katharina von Siena. Er zitiert die Stelle, wo sie, von einem Jüngling sprechend, erzählt: „Ich preßte sein Haupt gegen meine Brust und empfand Jubel und wie den Geruch des Blutes“. Allein er sagt nicht, daß dieser Jüngling ein zum Tode Verurteilter war, den die Heilige in seinem Kerker aufsuchte und der, durch ihr Flehen gerührt, reuig starb, sondern er fährt fort, mit perverser Frivolität Massimiliana zu foltern: „Ich liebe Dich unter der Bedingung, daß Du morgen sterbest. Ich gebe Dir diese Flamme, damit Du sie morgen mit Dir in die Gruft nimmest. Derartig ist die Notwendigkeit, die uns bedrängt.“

Es kann nicht Wunder nehmen, wenn in solcher Situation der Epikuräer Claudio Cantelmo, der sich fälschlich für einen Sokratiker ausgibt, die Worte niederschreibt:

„O schöne Seelen! Ruht denn nicht in Eurer Trinität die Vollendung irdischer Liebe? Ihr seid die dreifache Form, die mein Wunsch zur Stunde der großen Harmonie träumte. In Euch könnten alle die

höchsten Ansprüche meines Fleisches und meines Geistes befriedigt, und für das Werk, das ich vollenden soll, könntet Ihr wunderbare Werkzeuge meines Willens und meiner Zwecke werden. Seid Ihr nicht so, wie ich Euch geschaffen hätte, um in Schönheit und in Schmerz die geheime Welt zu schmücken, deren unermüdlicher Baumeister ich bin!"

Der Gedanke Cantelmo's, sein heißes Begehren, brechen sich an seiner Selbstsucht, viel mehr als an der Unmöglichkeit, sich zu entscheiden. Der Erneuerer der lateinischen Rasse, der Sohn der auserlesenen Zuchtwahl, der Uebermensch, der der deutschen Schulweisheit zur Stunde ihrer Umnachtung erschien, ruht nach wie vor im Schoß der Götter. Kein Weib hat ihn geboren.

Das letzte Bild, das nach so vielen andern von diesem Virtuosen des Wortes entworfen worden ist, zeigt die Jungfrauen auf Marmorstufen gelagert, „die Finger ihrer Hände fest in einander geschlossen und das müde Knie umflammernd . . . Eine große Trauer und eine große Süßigkeit fielen von oben herab in die einsame Umfriedung, wie ein Zaubertrank in eine raue Schale. Dort ruhten die drei Schwestern, dort sammelte ich ihre letzte Harmonie.“

Claudio Cantelmo hat nicht sie, er hat nur sich geliebt und die Lebenskunst an ihnen erprobt, für die der raffinierteste Genuß nicht die ernststen Wonnen des Gedankens, der Arbeit und der That, sondern Sensationen sind, wie eine decadente Kultur sie erzeugt.

„Ich gefiel mich“, so bekennt er, „in diesem Liebesverkehr, der meine Kraft nicht aufbrauchte, sondern weckte, wie der Gegensatz des Luftzuges die Glut entzündet. Es schien mir, als habe ich eine neue Art von Perceptionen entdeckt; die fremdartigsten und verschiedensten wurden mir plötzlich zugänglich. Zuweilen entstand daraus eine so herrliche und neue Musik, daß es mir dünkte, als sei ich auf dem Punkte, mich zu verwandeln, und daß ich dachte, es werde mein Wunsch, ein Gott zu werden, in Erfüllung gehen.“

„Ich dachte: Wenn es einmal einen Gott gab, der es in den jungen Tagen der Welt liebte, unter blühende Bäume sich zu setzen und die verborgenen Hamadryaden aus der Rinde ihrer Stämme zu locken, um sie auf seinen Knien zu liebkoosen, der empfand sicherlich keine größere Seligkeit als jene, die ich empfand, da ich die eigensten Schönheiten dieser entzückenden Wesen in mir aufnahm und mit derselben Leichtigkeit vereinigte, mit welcher er den Haarschmuck seiner ihm gehorsamen Waldnymphen zu einer harmonischen Zier von Gold sammelte.“

Von der deutschen Sprache sagt einmal Lamartine, sie werfe die Falten des Purpurs einer Königin:

Ce langage a les plis du manteau d'une reine.

Dasselbe gilt vom feierlich-prächtigen Wohlklang des italischen Idioms, das Gabriele d'Annunzio, der Dichter und Prosais, in Musik gesetzt hat. Es ist oft monoton in seiner Herrlichkeit und überspannt bis zur Längeweile, wie alle Feste, die zu lange dauern und zu künstlich sich abspielen. Er vermag das Einfache nicht mehr einfach zu sagen. Um zu erzählen, daß Giorgio Aurispa mit Ippolita Thee trinkt, wird er schreiben: „Während die weiten, ländlichen Schalen, mit einem unschuldigen Tranke gefüllt, friedlich rauchten . . .“ Oder, um die Schwermut Giorgio's in diesem „Trionfo della Morte“ durch die Theorie von der erblichen Belastung zu erklären, wird jedesmal, wo Giorgio's Onkel, der Selbstmörder Demetrius Aurispa, genannt wird, der Satz wie ein Leitmotiv wiederkehren: „Ego Demetrius Aurispa et unicus Georgius filius meus“. Die Worte erklären gar nichts; sie stammen von der alten Inschrift des Kelches, den ein Aurispa dem Dom seiner Vaterstadt geschenkt hatte. Allein sie schmeicheln des Dichters Ohr und entheben ihn der Mühe einer psychologischen Erklärung für die Monomanie des Mordes, auf der sein Roman beruht. Diese Kunstgriffe sind bei ihm zur Methode geworden und kehren auch in den „Felsenjungfrauen“ ermüdend bis

zur Unverständlichkeit wieder. Dagegen möchten wir uns schmeicheln dürfen, wenigstens annähernd gezeigt zu haben, welcher Künstler in d'Annunzio lebt. Wenn es leider nichts giebt, was er nicht zu sagen wüßte, so giebt es auch kaum etwas, was er nicht zu malen vermöchte. Die Beschreibung des Meeres in einer Septembarnacht (Piacere, 167), die Schilderung Roms, an einem Winterabend vom Platz des Quirinals aus betrachtet (ebenda 385), diejenige von Villalilla, dem verlassenen Landhaus, wo die Schwalben nisten (Innocente 123), jene andern im „Triumph des Todes“, die wie eine Schnur von Perlen sich aneinander reihen, verdienen fürwahr ein besseres Los, als einst in Anthologien „in Schönheit zu sterben“.

Wenn aber der Purpur dieses Stils nicht mehr das Meer und die Landschaft, die Tempel und Ruinen beleuchtet, sondern auf menschliche Schultern zu fallen kommt, dann verändert sich das Bild und unter dem königlichen Faltenwurf bewegen sich Bettlergestalten. Wir haben gesagt, warum. Der Heroenkultus der Renaissance zum egoistischen Kultus des Ich verkleinert, die Religion der Schönheit auf den Trümmern der sittlichen Welt des Guten errichtet, der thatenlose Hochmut, der sich weigert, „mit unserm lärmenden und pöbelhaften Zeitalter aus einer Schüssel essen zu müssen“, und sich dennoch nicht dazu bequemt, seinen Anteil an der Arbeit des Lebens zu leisten, der stolze Anspruch den größeren Sohn zu erzeugen und die Unfähigkeit zu lieben, das sind nicht die Zeichen, die ein aufstrebendes Geschlecht verkünden, sondern die Merkmale der Decadenz in der Kunst wie im Leben.

V.

Nach den „Felsenjungfrauen“ hat sich Gabriele d'Annunzio als Prosadichter einem andern Stoff zugewendet und den ersten der drei „Romane des Granat-

baums" — „I Romanzi del Melagrano“ veröffentlicht. Er nennt sie „Il Fuoco“, „La Vittoria dell' Uomo“, „Trionfo della Vita“. Seine entschiedensten Bewunderer bekennen sich nicht zur Ansicht, daß mit „Il Fuoco“ — Feuer — eine überlegene Kunst in aufsteigenden Bahnen sich bewege. Alle Mängel d'Annunzio's, dies fehlen plastischer Gestaltungskraft und psychologischer Vertiefung, die Uebersättigung an Bildern, die Armut des Gedankens, die Eintönigkeit beständig wiederkehrender Motive und Situationen sind geblieben. Ebenso die Virtuosität des Ausdrucks, die Fähigkeit, den dürftigen Stoff in endloser Rhetorik zu variieren und mit festem Uebermut alle Schleier zu lüften, auch denjenigen, der wenn auch in noch so durchsichtigen Falten zwischen dem Dichter und seinen eigenen Erlebnissen niederfiel. In „Piacere“, im „Trionfo della Morte“, im „Claudio Cantelmo“ der Felsenjungfrauen war die Maske durchsichtig genug: in „Feuer“ ist sie weggeworfen. Stelio Effrena in Venedig, mit der Dichtung die Tragödie „die tote Stadt — La Citta morta“ sich tragend, unterscheidet sich von Gabriele d'Annunzio nur mehr durch den veränderten Namen. Die Blut der Feuersbrunst über den Marmorbauten der Meeresstadt leuchtend, die erstorbene Pracht der Tempel und Paläste, die Frühlingsherrlichkeit der Inselgärten, der laue Wellenschlag und das Gefose der Wasser, der Zauber des Weibes, der Erretterin und Trägerin der künftigen Inkarnation des Genius, die Kunst, die Natur, vor Allem das blutende, zermarterte Herz der Foscarina, lauter Erreger von Stimmungen und Bildern, von Empfindungen und Seelenzuständen, von Sinnenslust und Leidenschaft, aus deren Flammen der Phönix sich zum Licht erheben soll.

Wir hören von festen und von der schönen Königin, geschmückt mit Perlen und dem Diadem, die gekommen ist, im Saal der alten Dogen den Redner Effrena zu hören; wir vernehmen eine Abhandlung

über die Kunst Richard Wagners, um den Wortkampf zu ermöglichen, einige Freunde Effrenas auftreten, um, nachdem sie ihre Rolle heruntergesagt, ins Wesenlose, wohin sie gehören, wieder zu verschwinden; wir folgen dem Leichenzug des Schöpfers von Tristan und Parzival über die Lagune, aber wir täuschen uns nicht und sollen auch gar nicht getäuscht werden: Der Gegenstand, der einzige um dessentwillen „Fuoco“ geschrieben wurde, ist sein Verfasser und alles Andere nur Zierrat, dessen der Künstler zur Ausschmückung des Piedestals bedarf, das seine Statue trägt. An sich allein denkt Stelio, wenn er der königlichen Frau, die heute der Wittwenschleier für den gemordeten Gatten deckt, das Recht zu genießen als das höchste Vorrecht preist: „Venedig drängt tagtäglich zur That, welche die unserer Rasse eigentümlichste ist: zum Kraftaufwand, sich selbst zu übertreffen, zur Umwandlung des Schmerzes in die wirksamste Lebensenergie; es lehrt, daß der Genuß das sicherste uns von der Natur gebotene Mittel zur Erkenntnis ist, und daß Derjenige, der viel gelitten, weniger weise als jener Andere ist, der viel genossen hat.“

Die eigene Kunst ist es, die er verherrlicht, wenn er von jener Richard Wagner's sagt: „Sie ist germanischen Geistes voll und ausschließlich nordisch. Ihre Reform hat gewisse Uebereinstimmungen mit jener die Luther versuchte. Richard Wagner's Drama ist nichts anderes als die höchste Blüte des Genius eines Stammes, das außerordentlich erfolgreiche Gesamtergebnis eines Strebens, welches der Seele der Symphonisten und Dichter, von Bach zu Beethoven, von Wieland zu Goethe, erfüllte. Versetzen sie sein Werk an die mittelländischen Küsten, unter unsere durchsichtigen Oliven und schlanken Lorbeeren, unter den Glanz des lateinischen Himmels, und sie werden diese Kunst erbleichen und sich auflösen sehen, da es dem Künstler, seinen eigenen Worten nach, gegeben ist, eine noch formlose

Welt in künftiger Vollendung zu schauen und sie in Sehnsucht und Hoffnung vorahnend zu genießen, so verkündige ich das Kommen einer neuen und erneuten Kunst, die durch mächtige Einfachheit der Linien, starke Anmut, geistige Schwungkraft und die reine Wirkung ihrer Harmonien den ungeheuren idealen Bau unserer auserwählten Rasse fortsetzen und krönen möge. Ich rühme mich, Lateiner zu sein und . . . erkenne in jedem Menschen anderen Blutes den Barbaren.“ Wir bestreben uns, gerecht zu sein: von allen Ansprüchen des Dichters dünkt uns dieser wenn auch ins Maßlose gesteigerte Protest des Italieners zu Gunsten der nationalen Litteratur der edelste und verständlichste. Bis zur unfreiwilligen Komik ungerecht gegen das Fremde, adelt ihn doch wenigstens ein Gefühl, das seinem innersten Wesen nach über den Egoismus hinausgreift. Dieser italischen Kunst soll die Bühne der Zukunft, ein römisches Bayreuth, errichtet werden. Ihr dichtet Effrena — d’Annunzio das Drama; die Toskarina, deren Stirn die tragische Binde von Jugend an trägt, wird die Priesterin des Tempels, Klytemnestra, Antigone auf antikem Kothurn, Silvia Settala, Anna, in der modernen Tragödie ihres Freundes sein. Es ist uns erspart, sie bei ihrem wahren Namen zu nennen. D’Annunzio hat dafür gesorgt, daß ein Jeder es wisse, wer sie sei, von der er sagt: „Sie erschien ihm nicht mehr als die Geliebte einer Nacht . . . er sah in ihr das Werkzeug der neuen Kunst, die Spenderin der großen Poesie, diejenige die in ihrer wandelbaren Persönlichkeit die kommenden Gestaltungen der Schönheit versinnlichen und den Völkern mit ihrer nie wieder zu vergessenden Stimme das offenbarende Wort verkünden sollte. Nicht einer Verheißung der Freude, einer Verheißung des Ruhms wegen verband sie sich jetzt mit ihm. Und das Werk, das er noch formlos in sich nährte, gab Zeichen des Lebens.“

Heil ihr, der wissenden, verzweifelnden, von ihrer Jugend verlassenen Frau, „la donna solitaria e nomade“, wie er sie im stets wiederkehrenden Tonfall seiner rhythmischen Prosa bezeichnet, wäre sie nur die große Schauspielerin, nicht auch „das Begehren seiner dunklen Begierde“ gewesen.

In der brutalen Aufrichtigkeit seiner Selbstsucht läßt er über ihr Schicksal keinen Zweifel: „Du weißt es wohl, o Freundin, daß ich nur über mich selbst zu sprechen, daß ich auf nichts zu verzichten vermag“, sagt er ihr einmal, und dann wieder: „Du weißt, daß, was Du mir geben kannst, keinen Wert für mich hat“. Aber er bedarf ihrer Fähigkeit der Leidenschaft und des Schmerzes, wie sie der jungen Kraft seiner Jahre und der ewigen Täuschungen seiner Phantasie. Sie zahlt den Preis, den er begehrt. Im langen Monolog, zu zweien, der sich „Fuoco“ nennt, und wo auf Beider Lippen nur von ihm die Rede ist, hält sie den Geliebten mit allen Banden vergötternder Erniedrigung, bis zum Wahnsinn, bis zum Verlöschen, endlich bis zur Entsagung im Dienste seiner Kunst, die ihres Opfers bedurfte und ihre Seele verschlingt.

Es ist kein gewöhnliches Beginnen, einem starken Band keinen anderen Inhalt als den einer Erotik zu geben, die sich die ganze umgebende Welt dienstbar macht, ohne jemals an die Grenze der eigenen zu gelangen.

Wo d'Annunzio andere Themen berührt, geraten sie ganz von selbst in diese Wirbel ungebändigster und doch so künstlich geschraubter, ins Krankhafte gesteigerter und in Unnatur sich verlierender Sinnlichkeit, daß ihre letzte Wirkung eine erkältende, wo nicht geradezu abstoßende und keineswegs in bewunderndem Sinn verblüffende ist. Beispiele davon bieten sich in Fülle. So sind in „Fuoco“ ein paar Seiten der Erinnerung an einen Aufenthalt Karls IV. von Spanien mit der Gemahlin Marie Luise von Parma und deren nieder-

trächtigen Geliebten Manuel Godoy auf der Insel Stua bei Venedig, 1817, gewidmet.

Die Königin war damals eine Greisin; ihr trauriger Gatte stand im siebenzigsten Jahr. Die beiden hatten den Ruin ihres Landes herbeigeführt, Spanien war ihnen verschlossen; als letzte Gabe hinterließen sie ihm den Sohn, Ferdinand VII., der die heroische Aufopferung der Nation im Kampf gegen den Unterdrücker durch Treubruch und despotische Grausamkeit lohnte. Alles das ist so bekannt, daß es müßig scheint, davon zu sprechen. In flammenden Worten hat unter andern der größte Romandichter Spaniens, Perez Galdo's, seines Volkes Ehre an diesen Dreien gerächt!

Nicht so d'Annunzio-Stelio. Für ihn existiert nur das erotische Abenteuer, gleichviel, wie und unter welchen Bedingungen es sich abspielt: „Ach“, ruft er aus, „die Königin von Spanien, die Gattin Karls IV., die Geliebte Godoys. Sie, unter Allen, zieht mich an. Hier weilte sie in den Tagen der Verbannung.“

„Und warum zieht sie Dich an? Ich weiß nichts von ihr“, fragt mit wahrhaft erstaunlicher und beneidenswerter Naivetät die Toscarina: „Ihr Ende, die letzten Jahre ihres verbannten Lebens“, belehrt sie Stelio, nach so viel Leidenschaft, nach solchen Kämpfen, sind für mich von unvergleichlicher Poesie“. — Und er vergewärtigte sich die heftige, entschlossene Gestalt, den leichtgläubigen, schwachen König, den wundervollen (bellissimo) Abenteuerer, das Lager der Königin teilend, von den Schlägen des wütenden Volkes gejagt, die Aufregungen dieser drei, durch ein gemeinsames Los verbundenen Existenzen, die Napoleons Wille wie Spreu in einer Turbine herumwirbelte, den Aufstand in Aranjuez, die Abdankung, die Verbannung.“

Dann wieder zur Toscarina gewendet: „Dieser Godoy also, der Friedensfürst, wie der König ihn nannte, folgte seinen Fürsten getreulich ins Exil, er blieb der

königlichen Geliebten treu, wie sie ihm. Und sie lebten immer zusammen, unter demselben Dach, und Karl zweifelte niemals an der Tugend Marie Luise's und deckte bis zum Tode die Liebenden mit gleicher Milde . . . Diese Treue der beiden Gewaltthätigen rührt mich ebenso wie die Leichtgläubigkeit des sanften Königs. So alterten sie beide, denke! Zuerst starb die Königin, dann der König. Und der Günstling, der jünger war, als sie, lebte noch mehrere Jahre als Flüchtling."

Hier, der Meinung sind wir, hat alles versagt, die gesunde Vernunft, das gewöhnliche Anstandsgefühl, und selbst die Prosa. Und d'Annunzio, als er das zum Besten gab, war Deputierter und beriet auf Monte-Citorio als Gesetzgeber seines Landes! Man begreift, warum die italienische Kritik ihm gegenüber immer viel zurückhaltender und ablehnender als die des Auslandes geblieben ist. Der Ruf eines solchen Talentes kommt der Nation, die es hervorbringt, zuweilen etwas teuer zu stehen.

Jahre, bevor „Fuoco“ erschien, hatte sein Verfasser der dramatischen Kunst sich zugewendet. Zuerst in einer kleineren Dichtung, „I Fratelli — Die Brüder“, eigentlich auch ein dramatisierter, für die Duse geschriebener Monolog. Er ist einer Wahnsinnigen auf die Lippen gelegt, in deren Armen der vom Gatten gemordete Geliebte sich langsam verblutet. Die Szene spielt im Garten, in Gegenwart des Bruders des Ermordeten, der die Unglückliche gleichfalls geliebt hat und noch liebt, bis seine Leidenschaft im Grauen, das ihre Erzählung in ihm erweckt, erstarbt. Die Nebenfiguren, der Doktor, die Amme, sind nicht nur bedeutungslos; sie verfallen, und das ist wieder charakteristisch für den Dichter, den erotischen Halluzinationen der Hauptperson, um die sie sich willenlos bewegen.

Dann veröffentlicht die „Nuova Antologia“ biblische Szenen, „Die flugen und thörichten Jungfrauen“, „Lazarus“. Der Reiche hat vergebens vor dem armen Bettler alle Versuchungen des Lebens ausgebreitet; von

den Engeln geschützt und ohne Makel ist Lazarus in Abrahams Schoß getragen worden. Dives hat am Ende seiner Tage der höllische Abgrund verschlungen, und er spricht die evangelische Bitte, nur ein Tropfen Wasser, von des Bettlers Fingerspitzen gespendet, möge den Durst ihm löschen. Die Bitte wird ihm verweigert. Da erinnert er Lazarus an alle Freuden, auf die er verzichtete, und deren verbotene Lust so groß war, daß sie selbst einen Engel verführte. Lazarus bleibt stumm und regungslos im Schoß des Patriarchen, bis Dives ihn elend nennt, weil er sterben mußte, bevor er die höchste der Freuden genoß: „O Lazarus“, ruft er ihm zu, „in Ewigkeit werde ich die Güter preisen, die Du verschmähtest, und die Flammen werden meine Geier sein.“ Da entringt sich Lazarus dem rettenden seligen Schoß, um dem Preis-Gesang lebendiger Schönheit zu lauschen; näher, immer näher kommt er heran bis zum Rande des gähnenden Abgrunds, aus dem die Stimme dringt. Und Derjenige, der ihm die Schüssel, den Becher, das Purpurgewand und die Liebe angeboten hatte, der reiche Mann, il Magnifico, schreit zu ihm auf: „Elend bist Du, Lazarus! elend fürwahr, der Du nur von Brodkrumen gelebt hast. Sieh, mein Auge hat alle diese Dinge geschaut, mein Ohr sie gehört, meine Lippen haben sich satt daran getrunken, meine Hände sie betastet, mein Fleisch kostete ihre Freude.“ Und Lazarus von unwiderstehlichem Drang nach eitler Schönheit erfaßt, stürzte in den Abgrund.

Mit der Tragödie „La Citta morta“ — die tote Stadt“, berühren wir die Erde wieder. Aus den Gräbern von Mykenä, wo die goldenen Schätze der Utriden, Kassandra's Maske und der königliche Schmuck Agamemnons, sein Speer und seine Lanze die vieltausendjährige Ruhe ihrer Asche hüten, erhebt sich, mit Klytemnestras blutigem Schatten auch das antike fatum und unterwirft sich die Schicksale der Menschen. Zwei Archäologen, Alexander und Leonardo, erforschen die Veste mit dem Löwenthor und entdecken die Gräber.

Alexander ist von seiner blinden Gattin Anna, Leonardo von seiner Schwester Blanca Maria begleitet. Es umgiebt sie eine Atmosphäre der Schönheit und des Lichtes; vom Jubel der Entdeckerfreude ergriffen, heben sie die so lange verborgen gewesene Pracht des Goldes in den Grüften. Die Gestalten der Antigone, des Oedipus Rex leben in der Dichtung wieder auf; aber einem lebendigen Drama leiht der Sophokleische Gesang den Ausdruck. Anna ist wie Kassandra sehend geworden: sie blickt in die Seelen und weiß, daß des Gatten Herz sich der aufblühenden Jungfrau zugewendet hat, die sie wie eine Schwester liebt. Zum Opfer bereit, vertraut sie Leonardo den Entschluß, „preiszugeben was sie litt und zu retten was sie kann.“

Aus der Schaar der Lebendigen verbannt, braucht sie ja nur das Sterben zu vollenden. Das aber weiß sie nicht, daß auch Leonardo gebeichtet und ihrem Gatten die eigene verbrecherische Leidenschaft zur Schwester, zu Blanca Maria verraten hat. Unter dem Fluch des Geheimnisses, dessen Grauen auf ihnen lastet, ohne daß sie es auszusprechen wagen, finden sich die Gatten, Anna und Alexander, die Geschwister suchend, in einer von spärlich leuchtenden Sternen erhellten Nacht an der Perseischen Fontäne wieder. Am Rand des Marmorbeckens, im Schatten der Myrten, liegt Blanca Maria's Leiche. Leonardo hat sie ertränkt. Sie ist rein geblieben von der Berührung des Lebens. Unter Annas letztem verzweifelten Aufschrei: „Ich sehe, ich sehe“, senkt sich der Vorhang über der Schicksals-Tragödie.

Die „Gioconda“ hat, als Dichtung wie als Bühnenstück, einen ungleich größeren Erfolg wie die Citta morta gehabt. Sie spielt in einem Villino am Meer, am Ausfluß des Arno, mit dem Blick auf die Marmorberge Carrara's. Im weißen, einfach aber doch mit raffiniertem Geschmaack ausgestatteten Künstlerheim lebt und schafft der Bildhauer Lucio Settala mit der Gattin Silvia und dem einzigen Kind, der kleinen Beata. Diese drei könnten glücklich sein und sind es gewesen,

bis zum Augenblick wo des Künstlers Modell, Gioconda Dianti, die Harmonie häuslichen Friedens und erwidelter Liebe mit den schrillen Noten dämonischer Leidenschaft unterbricht. Vom enigmatischsten Bilde, das jemals die Kunst geschaffen hat, von Linardos „Gioconda“ entlehnt sie den Namen, die Schönheit, den Zauber, und bleibt rätselhaft wie sie. „Sie ist furchtbar“, spricht Settala's Freund Cosimo Dalbo. „Gegen sie kämpft man nur von ferne.“ „Sie weiß, was mich bezwingt und was mich bindet“, bekennt Lucio selbst; sie hat sich mit einer Anziehungskraft gewaffnet, vor der ich meine Seele nur um den Preis sie mir aus dem Herzen zu reißen, bewahren könnte. . . . Sie gleicht einer Wolke, die sich von Moment zu Moment, unter unseren Augen, ohne daß wir es wahrnehmen, verändert . . . Verstehst du, daß das Leben in ihrem Blick über ihren ganzen Körper ausgegossen ist! . . . Könntest du es im Stein verewigen? Und nun suche zu begreifen: ihr ganzer Körper ist wie dieser Blick.“ Ohne ihn vermag Lucio nicht mehr zu leben. Ebenfowenig kann er den Unblick der Thränen seiner Gattin ertragen. Er ergreift eine Pistole und verwundet sich tödlich. Silvia's aufopfernde Liebe gewinnt ihn langsam dem Dasein zurück. Gioconda, die seinem Lager sich nicht nähern darf, schleicht täglich in sein Atelier und befeuchtet den Thon des Modells seiner Statue, der ihrigen. So rettet die eine der beiden Frauen den Künstler, die andere sein Werk und der tödliche Kampf zwischen ihnen droht von Neuem.

Vergebens beschwor des Meisters alter Lehrer Lorenzo Gaddi die Gioconda, die Gattin zu schonen und auf Lucio zu verzichten: „Hat er Euch etwa gesendet“, erwiderte sie? „Nur ihm gestehe ich das Recht zu, Solches zu begehren.“

Da, zum ersten Mal im Drama, erscheint die Gioconda auf der Bühne; es begegnen sich in der zweiten Szene des dritten Aktes die zwei Frauen in Lucios Atelier und es erfolgt was bei d'Annunzio unvermeidlich ist. Wie Claudio Cantelmo im Garten

der drei Jungfrauen, wie Leonardo an der Leiche Blanca Maria's, wie sie alle, die redseligen Verkünder der Doktrin, die seit „Piacere“ nie mehr gewechselt hat, be-
rauscht sich die Gioconda am Wohlklang der eigenen Beredsamkeit und zergliedert das Dogma der Freude, das Recht auf den Genuß, die Wahrheit der Liebe — ihrer Liebe, — im Gegensatz zum „Dornenlager“, das die Gattin jeden Abend bereitet, mit den Händen voll Güte, voll Verzeihung, bis die Fesseln die ihre Tugenden oder ihre Rechte ihm auferlegten, unerträglich werden und er im Tod Befreiung sucht. Lebend aber gehört er ihr, die sein Meisterwerk ermöglicht und gehütet, die Gestalt dazu geliebt, das Feuer entzündet hat, das wie im Fieber, seinen Genius entflammte. Sie, die Gioconda, ist die Notwendigkeit und des Künstlers Werkstatt ist ihr Reich. „Hier“, spricht sie zu Silvia Settala, „können Sie sich nicht sicher fühlen wie im eigenen Haus, denn es ist kein Haus. Hier ist weder das Heiligtum der Familie noch die Stätte wo die ihr geweihten Empfindungen laut werden. Dieser Ort liegt außerhalb des Gesetzes und des gewöhnlichen Rechtes. Hier formt ein Bildhauer seine Statuen, allein mit den Werkzeugen seiner Kunst. Ein solches Werkzeug bin auch ich. Die Natur hat mich ausgesandt, ihm eine Botschaft zu bringen. Ich gehorche und erwarte ihn, um auch ferner ihm zu dienen.“

Wir geben, statt der viele Seiten langen Reden, nur einige Sätze zur Probe. „Genug, genug der Redensarten“ unterbricht zuweilen Silvia Settala, die endlich zur Verzweiflung getrieben, der Logik des Modells die Lüge entgegen schleudert, sie sei vom Gatten beauftragt, ihr die Thür zu weisen. Und nun ereignet sich das Unwahrscheinliche, daß die Gioconda es glaubt, ihre Raserei in einem neuen Wortschwall entladet und den Vorhang, der die Statue verhüllt, aufhebend, sich von der entsetzt nacheilenden Silvia Settala gefolgt, auf diese stürzt. Man hört das Geprassel einer herabfallenden Masse, den lauten Schrei: „Es ist nicht wahr — ich

habe gelogen" und die herbei geeilte Schwester Silvia's findet diese mit zerschmetterten Händen in Qual sich windend, am Boden hingestreckt.

In demselben Augenblick erscheint auch Lucio Settala. Er schließt die halb ohnmächtige, von Blut Ueberströmte in seine Arme. „Sie ist . . gerettet" flüstert Silvia mit brechender Stimme, nach der Richtung, wo die Statue stand, blickend. Mit diesem dritten Akt ist das Trauerspiel zu Ende. Den vierten verklärt die Gestalt der kleinen Sirenetta, einer Art Mignon, halb Meergeist, halb Rautendelein, „von der man nicht weiß, wo sie des Nachts schläft." Barfüßig und rotgelockt, aufgesammelte Muscheln im Schürzchen, singt sie schwermütige Weisen und erzählt Märchen und Geschichten, die den Schmerz der armen Silvia in Vergessen wiegen. Sirenetta hört erst jetzt und von ihr, wie diese Hände, diese schönen Hände der jungen Frau, die ihr so oft Milch und Brot und Obst brachten, abgenommen werden mußten und gestorben sind, vor Beatas Mutter gestorben und begraben, in einem schönen Garten vielleicht. Mehr weiß sie nicht, als daß Silvia sie hergegeben hat — für ihre Liebe. Sie versteht auch nicht ganz, aber ihr kindliches Erbarmen tröstet die Leidende und hält ihre Seele aufrecht, bis sie ihr Töchterchen wiedergesehen hat, zum ersten Male seit ihrer Verstümmelung. Die Kleine kommt, will sich, Blumen für sie in den Händen, der Mutter in die Arme werfen: „Warum nimmst du mich nicht? nimm mich, nimm mich, Mama! Du spielst mit mir. Was versteckst Du? O, gieb mir, gieb mir, was du versteckst."

Vor dem Kinde sinkt, thränenüberströmt, die Mutter in wortlosem Leid auf die Kniee. Drüben im Studio, vor der Statue, deren Arme zerbrochen sind, arbeitet bleich, wortlos und wie im Fieber Lucio Settala, die Gioconda zur Seite . . .

So dramatisch ungerechtfertigt dieser vierte Akt auch sein mag, er ist nicht nur szenisch wirksam, er liefert vor Allem den Beweis, daß d'Annunzio über Herzens-

töne verfügt und Menschen schaffen kann, die menschenwürdig denken, fühlen und sind. Lucio Settala gehört nicht zu ihnen. Der Gatte, der zu seinem Weibe im ersten Akt spricht, ist im grausamen Egoisten nicht wiedererkennbar, für den sie im letzten vergebens sich verblutet. „Höre mich, höre mich“, sagt er ihr zuerst: „Das Leid, das du gelitten, die Wunden die du schweigend empfangst, die Thränen, die du verbargst, um mir Scham und Reue zu ersparen, das Lächeln mit welchem du deine Agonie verhülltest, das Erbarmen mit meinen Irrungen, der unbezwingliche Mut angesichts des Todes, der schmerzvolle Kampf um mein Leben, die niemals sinkende Hoffnung, die neben mir wachte, die Sorge Tag und Nacht, die Pflege, das Schweigen, die Freude, alles was in dir so sanft, so tief, so heroisch empfunden ist, ich weiß es alles, Geliebte, und ich segne den Tag und die Stunde, die mich sterbend in das Haus zurückbrachten, wo du für mich gelitten und an mich geglaubt hast, wo deine Hände, deine göttlich schönen, zitternden Hände mir das Geschenk des Lebens zurückgaben.“ Damals trieb ihn die Versuchung, der er nicht zu widerstehen vermochte, und die Reue über das Unrecht, das er an der Gattin beging, der Vernichtung entgegen.

Zum zweiten Mal gerettet und zum zweiten Male treulos, wird er zugleich verächtlich, unverständlich und empörend. Der Dichter hat es nicht gewagt, ihn noch einmal auf die Bühne zu bringen; andere sagen uns, daß er einem Verhängnis verfiel, und mit den Worten, die nichts erklären, folgt er den unmännlichen Deklamatoren, Tullio Hermil, Giorgio Aurispa, Andrea Sperelli, in der Auflösung ihrer moralischen Welt. Aus naheliegenden Gründen ist es d'Annunzio nicht geglückt, einen Achtung gebietenden, psychologisch interessanten Männercharakter zu konstruieren. Sein wir ihm dankbar dafür, in Silvia Settala eine Seele, eine wahre Frauenseele, edel, hingebend, würdig und liebend, geweckt zu haben. Diese Eine wenigstens ist nicht die hilflose Sklavin der

Sinne, die Buhlerin, die nur begehrt. Silvia giebt immer und verlangt nichts zurück. Sie spricht keine Verwünschungen, sondern ein Selbstbekenntnis, beugt ihr schuldloses Haupt und verzeiht sich selbst die Lüge nicht, die einzige, für die sie so hart büßt.

Die Befriedigung, die sie erweckt, bleibt vereinzelt. Wie die „Gioconda“ jenseits der Welt des Guten, so liegt d'Annunzios nächstes und vorläufig letztes Drama, „La Gloria“, jenseits der Welt des Wirklichen.

„Le beau, c'est ce qui plaît au patricien éclairé“ sagt einmal Joseph de Maistre. Er dachte zunächst an innere, an ethische Schönheit, d'Annunzio an den Pomp und die Pracht der umgebenden Welt. Dazu gehört in seinen Augen der Nimbus alter historischer Herkunft, der Rassenanspruch auf Herrschaft, der Adel, nicht der Gesinnung, sondern des Blutes. Das Geschlecht der Komnenen, das über Byzanz und Trapezunt herrschte und im oströmischen Reich einem ganzen Zeitalter das Siegel aufdrückte, dieses Geschlecht ist in modernen Tagen so tief gefallen und gänzlich verarmt, daß nach dem frühen Tod seines letzten Sprossen der Wittwe Elena Komnena von Wappenschild und von Krone so vieler Könige und Imperatoren nichts als der ironische Titel „Imperatrice di Trebisonda“ und eine Seele bleibt, neben deren Niedertracht das von Prokop entworfene Bild der Augusta Theodora verblaßt. Sie und ihre Mutter „mit dem Eunuchenhaupt, das die Bastardrasse verrät, mit den schläfrigen Augen, die Abgründe von Verrätereien und Habsucht decken“, erscheinen in Rom, um dort nach einem Leben des Elendes und der Abenteuer ihr Schicksal zu wenden. Elena, „gebaut wie eine Viper, schmiegsam, behend und unverwundlich, gleicht dem kleinen Haupte der Medusa, das sie als Schmuck auf dem Busen trägt, über den Falten eines Gewandes, das in dunkel leuchtenden Farben sie umfließt, während der Kopfschmuck, von metallischen Schuppen bedeckt, wie ein geflügelter Helm erglänzt. Diese schlangenartige Sirene umwindet den

alten, in politischen Kämpfen ergrauten und besleckten Diktator Cesare Bronte. Sie wird sein Weib, sie schändet sein Haus, das sich mit den Zuhältern der Mutter, mit den Liebhabern und Parasiten der Tochter füllt, sie liefert ihn dem Haß und den wütenden Angriffen politischer Gegner aus, die bis dahin ihn vergebens zu vernichten strebten. Auf den Straßen verhöhnt sie der Pöbel in den Spottversen:

E marcio il grano
Ma l'oro abbonda
A Trebisonda.

Das Korn ist verdorben
Das Gold aber strömt
Zu Trapezunt.

Anna Comnena
La gran baldracca
Conta le saccia!

Anna Comnena,
Die große Hure,
Zählt die Säcke!

Che gran corona
Su la tua fronte,
O Bronte, o Bronte.

Welch' große Krone
Auf deiner Stirn,
O Bronte, o Bronte.

Er wehrt sich wie ein verwundeter Eber, dieser alte Cesaro Bronte, der Mann aus dem Volk, der Tribun, der Sohn seiner Thaten, gegen welchen weder die eigene Vergangenheit, noch die öffentliche Verachtung, noch alle Intriguen und Insulten etwas vermocht hatten. Er kämpft vergebens, denn Elena Comnena verbindet sich mit seinem Todfeind Ruggero flamma, der sie liebt, und im Einverständnis mit der Mutter reicht sie dem Greise Gift. Er stirbt, seiner Mörderin fluchend und sich selbst verwünschend, daß er vom Blut der Verräter und Usurpatoren, der Räuber und Giftmischer sein altes Bauernmark durchdringen ließ. Elena Comnena wird die Gattin flamma's, des neuen Diktators, der sich den sozialistischen Agrariern verpfändet hat. In den Termen des Caracallas versammelt, begehren sie von ihm die Ausführung der neuen Lex Sempronia. Während sie tobend und drohend ihn bedrängen, läßt der General Claudio Messalla die Termen von seinen Soldaten umzingeln und die Rädelsführer packen. flamma's

Freunde nennen die Schuldige, die den Handstreich vorbereitete.

Sie beschimpfen sie als die Blutsaugerin und den bösen Dämon, der draußen in Afrika die Regionen darben, hungern und verkommen ließ, um sich auf Kosten ihres Lebens zu bereichern: Herunter in die Kloake, Verföhrerin der Greise, Vergifterin alter Männer, schallt es von allen Seiten. Im Tumult ist flamma's geföhrlichster Rivale und Genosse gefallen, flamma selbst, dem der Pöbel nur ein Werkzeug der Macht gewesen ist, triumphiert, rettet Elena, häuft für sie Verbrechen auf Verbrechen, um ihren Durst nach Ruhm, ihre antike Seele mit den Missethaten verschwundener Zeiten zu stillen und ihrem despotischen Verlangen zu dienen, weil sein Wille das Siegel ihres Willens trägt." Bis zum Augenblick, wo er seine Befreiung von „der tödlichen Versücherin“ nur bewirken kann, indem er beschließt, sie zu morden. Elena aber durchschaut was in ihm vorgeht. Sie läßt sich das Stilet von ihm einhändigen, mit welchem ein junger Revolutionär ihn zu treffen suchte und während der Aufruhr unter seinen Fenstern tobt und eine wütende Menge sein Haupt verlangt, ersticht sie ihn angesichts derselben, auf dem Altan seines Palastes und verkündet, was sie gethan: „Mit weit aufgerissenen, unbeweglichen Augen blickt sie auf den Leichnam zu ihren Füßen. Den Taumel ihrer tragischen Seele verrät ein elektrisches Zittern, das durch jede ihrer Nerven bebt. Hinter ihr flammt die Abendröte, die heilige Stadt versinkt in Schatten, ihr zu Füßen braust und wogt die Menschenflut vorüber.“

Das italienische Publikum hat „La Gloria“ abgelehnt. Das leere Pathos der Tragödie, das mitten in die Probleme und Konflikte der Gegenwart gestellt, sie dennoch kaum berührt und ebenso wie in Rom in irgend einer anderen Weltstadt spielen könnte, hat in sein Gegenteil umgeschlagen und in seiner Wirkung die Grenze überschritten, die das Erhabene vom Lächerlichen trennt. Denn wie könnte die im Drama los-

gelassene Furie irgendwie Bewunderung, geschweige menschliche Teilnahme erwecken? Ihr, den Führern und den Massen fehlt die nur durch Gedanken erzeugte Kraft des Handelns; es ist ein Blatt zur Geschichte der lateinischen Decadenz, nicht mehr, welches d'Annunzio ausgefüllt und mit einzelnen Schönheiten geschmückt hat, die es nicht zu retten vermögen. Dennoch wäre es verfrüht, seinem Werk eine bessere Zukunft abzusprechen. Unter seinem wahren Namen Rapagnetta ins italienische Parlament gewählt, hat er die Erwartung nicht erfüllt er werde, in der Berührung mit der Wirklichkeit, männlichere Accente finden. Die Schuld ist eine geteilte: es weht kein günstiger Luftzug über Monte Citorio und die Wähler haben ihm nicht zum zweiten Male ihr Mandat anvertraut.

So ist er der Kunst wiedergegeben und noch wäre es Zeit, das kostbare Gefäß der Form, das er mit raffiniertem Geschmaç für sie ziselirte, mit dem guten Wein unsterblicher Poesie zu füllen. Wird er es vermögen? In neidloser Anerkennung hat ein anderer Italiener, der als Denker und psychologischer Dichter ihm ungleich überlegene Antonio Fogazzaro, von d'Annunzio gesagt: „Es ist fast ein Unglück für ihn, zu völlig, zu ausschließlich Künstler zu sein. Er kann, was er will . . . Qualis artifex, qualis artifex!“

folgende Hefte sind bereits erschienen:

- Heft 1. **Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.
Heft 2. **Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.
Heft 3. **Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4. **Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6. **Hermann Sudermann** von Dr. Hans
Landsberg.
Heft 7. **Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
-

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

- Georg Brandes** Björnson.
S. Lublinski Multatuli.
Dr. Hermann Türck . . Ibsens Weltanschauung.
Dr. Felix Poppenberg . Hugo v. Hofmannsthal.
Dr. Gustav Kühl . . . Detlev von Liliencron.
Karl Scheffler Ludwig von Hofmann.
Emile Zola und Antonin
Proust Manet.
Dr. Rudolf Steiner . . Ludwig Jacobowski.
Dr. Paul Bornstein . . Maurice Maeterlinck.
Edmund Gosse Walt Whitman.
Dr. Hugo Habersfeld . Richard Muther.
Dr. Franz Oppenheimer Kunst und Wirtschaft.

„Im Orient“

von

O. Hager & A. Tetzlaff.

Reich illustriert und mit einem Strauss getrockneter Blumen aus Bethlehem als Beigabe geschmückt.

Preis Mk. 3,—.

Berlin W.
Karlsbad 15.

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung.

Kultur-Skizzen aus China

von

G. L. Hummel

Hafenmeister in Whampoa bei Canton.

Umschlagzeichnung von E. Eiesen.

Preis: Mk. 1,50.

Der Verfasser lebt seit langen Jahren in China und hat in dieser Zeit die chinesischen Verhältnisse aus eigenen Beobachtungen kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Seine Feder dürfte daher eine der berufensten sein, um über chinesische Bräuche und Sitten zu berichten.

Aus dem reichen Inhalt des Buches seien folgende Kapitel hervorgehoben: Die Revenüen des Reiches, Der gute Ton, Das Mandarinentum, Die Missionare, Die Kaufleute, Das Heer, Die Arbeiter, Die Frau.

Bestellungen auf das hochelegant ausgestattete, mit Original-Zeichnung von Künstlerhand geschmückte Werk nehmen alle Buchhandlungen sowie der unterzeichnete Verlag entgegen.

Berlin W.
Karlsbad 15.

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung.

Junge Seele.

Gedichte von
Fritz Boré.

Preis elegant gebunden Mk. 3.—



Ein eigenartiges, lyrisches Talent von rascher Entwicklung tritt mit einer größeren Liederammlung zum ersten mal in die Öffentlichkeit. Der kaum zwanzigjährige Dichter, der sich bereits der Anerkennung von Autoritäten, wie Professor Heinrich Vothaupt, erfreut, bietet uns echte, aus dem Leben geschöpfte Lyrik, gestaltet mit einem ungewöhnlichen Reichtum musikalischer Formen.

Gose & Tetzlaff
Verlagsbuchhandlung

Berlin W. 1901.

Karlsbad No. 15.



CID 95545A.12

