



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

K., O.: Gabriele d'Annunzios Tote Stadt

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

hat von jeher gesucht, das Geschäft der Bank auf eine möglichst breite Basis zu stellen und hierzu die überseeischen Länder in hervorragendem Maße heranzuziehen. Die steigende Entwicklung Deutschlands und die zunehmende Erschließung der Welt ließen diesen Versuch vollauf gelingen und ermöglichten sogar in Jahren innerdeutscher Krisen eine Ausgleichung des Jahresergebnisses.

Gerade aber der zweite Grundsatz würde bedeutend erschüttert werden durch die Prinzipien der Publizität und der staatlichen Aufsicht. Die Expansionspolitik, die die Stabilität der Banken am wirksamsten sichert, wäre durch eine staatliche Aufsicht, die an den Buchstaben gesetzlicher Bestimmungen gebunden wäre, am meisten gefährdet.



Gabriele d'Annunzios Tote Stadt



abriele d'Annunzio gehört ohne allen Zweifel zu den bedeutendsten Dichtern des heutigen Italiens, obwohl er dort ebenso heftige Gegner wie begeisterte Bewunderer findet. Bei uns ist er wenig bekannt, und das hat auch seine guten Gründe. Er ist zunächst eigentlich unübersetzbar, denn jede Übersetzung streift den feinsten Schmelz von seinen Dichtungen ab, wie wenn man etwa den Farbstaub von einem Schmetterlingsflügel abstreift, sie zerstört den Zauber seiner Sprache, auch seiner Prosa. Sodann ist er ganz und gar ein moderner Italiener und stolz ein solcher, ein „Lateiner“ zu sein; die Empfindungs- und Vorstellungswelt und die Ausdrucksweise der romanischen Völker aber ist in vieler Beziehung nicht die unsrige, so sehr heute derselbe unheimliche Grundzug des „Übermenschentums“ durch alle europäischen Litteraturen geht. Des Dichters Bildungsgang aber ist höchst persönlich, beinahe der eines Wunderkindes, jedenfalls eines ungewöhnlich frühreifen Menschen.

Am 12. März 1864 an Bord eines Schiffs auf dem Adriatischen Meere geboren, verlebte er seine erste Jugend in Francavilla al Mare, einer kleinen Küstenstadt im nördlichsten Teile des frühern Königreichs Neapel. Er besuchte dann 1873 bis 1880 das Collegio Cicognini in Prato bei Florenz; hier erwarb er sich eine gute klassische Bildung, offenbarte aber auch schon sein dichterisches Talent, indem er mit fünfzehn Jahren einen Band lyrischer Gedichte (Primavera) veröffentlichte. Die Kritik erkannte diese Leistung so an, daß er mit einem Schlage berühmt wurde. Als er 1880 nach Rom kam, wurde er namentlich von den Damen der stolzen römischen Aristokratie bewundert und verwöhnt, und er lernte Rom damals gründlich kennen, dieses Rom der achtziger Jahre, „das in mancher Beziehung dem Rom der ersten Zeit des sechzehnten Jahrhunderts ähnelte.“ Berauscht von warmen Huldigungen und raffinierten Genüssen kehrte er nach einigen Jahren in seine Heimat zurück; und bald ging er von der Lyrik zum Roman über, dessen erste, überaus

glänzende Probe *Piacere* (die Lust) 1889 erschien. Aufs stärkste beeinflussten ihn dabei die modernen französischen und die russischen Romanschriftsteller, deren Einwirkung in Italien jetzt überhaupt sehr bedeutend ist, weniger die deutschen Klassiker, obwohl er z. B. Goethe eifrig studierte; zugleich versenkte er sich in die Musik, namentlich in die deutsche, in Bach und Beethoven wie in Richard Wagner und erwarb sich eine umfassende künstlerische Bildung. Mit besondrer Begeisterung vertiefte er sich in die Philosophie Friedrich Nietzsches, dessen Weltanschauung die seinige wurde.

So entwickelte sich aus der natürlichen Anlage, aus seinem Bildungsgange, seinen Erfahrungen in Rom und in der Heimat, aus den mannigfaltigsten litterarischen wie philosophischen Einflüssen seine dichterische Eigentümlichkeit. Die italienischen Kritiker bezeichnen ihn als Vertreter des „dekadenten Symbolismus,“ d. h. also als den Dichter einer Verfallzeit, dessen Figuren symbolisch, typisch sind. Aber damit wird der Kern seines Wesens nicht recht getroffen. Wie die Italiener von altersher Realisten und als Lebensschildrer immer am glücklichsten gewesen sind, so ist d'Annunzio vor allem „Verist,“ der Maler der ihn umgebenden Wirklichkeit, des Menschen seiner Zeit, und er ist es mit vollem Bewußtsein. In der Widmung seines Romans *Trionfo della morte* 1894 sagt er zu seinem Freunde Francesco Paolo Michetti: „Wir hatten mehrmals miteinander über ein ideales Buch moderner Prosa gesprochen, das, mannigfach in Tönen und Rhythmen wie ein Gedicht, in seinem Stile die verschiedensten Kräfte des Wortes vereinigend, alle Mannigfaltigkeit der Erkenntnis und des Geheimnisses in Harmonie brächte, die scharfen Bestimmungen der Wissenschaft mit den Verführungen des Traumes abwechseln ließe, die Natur nicht nachahmte, sondern fortsetzte, ein Buch endlich, das frei von den Fesseln der Handlung (*favola*), das eigentümliche Sinnen-, Gefühls- und Verstandesleben eines menschlichen Wesens in sich trüge, geschaffen mit allen Mitteln litterarischer Kunst. Wirksam mitzuarbeiten, um in Italien die moderne erzählende Prosa zu begründen, das ist mein hartnäckigster Ehrgeiz.“ Das erste Mittel ist ihm dazu seine Muttersprache. „Unsre Sprache, sagt er, ist die Freude und die Kraft des fleißigen Künstlers, der ihre langsam von Jahrhundert zu Jahrhundert aufgehäuften Schätze kennt, in sie eindringt und sie hervorholt.“ „Unsre größten Wortkünstler haben von der lateinischen Beredsamkeit das Studium des Rhythmus geerbt. In Rom wurde die Wortmusik (*musica verbale*) gesprochen und geschrieben. Wie M. Tullius Cicero seine Perioden mit seiner wohlklingenden Stimme modulirte, um im Innern seiner Zuhörer eine starke Bewegung hervorzubringen, so wetteiferte L. Livius im Rhythmus mit den Dichtern.“ Wie viele deutsche Philologen sind wohl imstande, diese Modulation und diesen Rhythmus nachzuempfinden oder gar nachzuahmen, und wie ungerecht ist es deshalb, Ciceros Beredsamkeit nur nach dem Inhalt oder etwa nach dem Bau seiner Perioden zu beurteilen, wobei wir nordischen Menschen ganz vergessen, daß das alles ursprünglich ein lebendiger Klang gewesen ist, für den uns das Ohr fehlt. So will auch d'Annunzio durch Klang und Rhythmus seiner Sätze wirken, die ihrem Inhalt entsprechen, und in der That spielt er das wundervolle Instru-

ment seiner Muttersprache mit vollendeter Meisterschaft. Das kann keine Übersetzung wiedergeben. Dagegen macht auch eine solche die wunderbare Kraft seiner Schilderung der äußern Umgebung deutlich, die auf der feinsten, eindringendsten, umfassendsten Beobachtung, also auf einer höchst angestregten Geistesarbeit beruht; er sieht die Welt mit den Augen des Künstlers, und er malt mit der Feder so lebendig wie der Maler mit seinem Pinsel, mit einer Farben- glut, die nur der Himmel des Südens kennt, wie er denn auch nur den Süden zeichnet, und er malt alles, was den Menschen umgiebt, den Sternenhimmel und die glitzernde Winternacht, Wolken und Sonnenschein, das Meer im Sturmesbrausen, in bleierner Windstille, als tiefblaue, leise wogende Atlasfläche, das einsame, starre Gebirge seiner Heimat, die weißglänzende Majella, wie die Weltstadt Rom oder die Königin der Adria in allen ihren Teilen, in allen Zeiten des Jahres und des Tages, die schmutzige, enge, dumpfe Bauernhütte wie den eleganten, kunstgeschmückten Salon eines Palastes.

Aber die Hauptsache bleibt ihm doch immer der Mensch, der moderne, der italienische Mensch. Mit der Feinheit eines Psychologen und nicht selten mit der eindringenden Kenntnis eines Irrenarztes schildert er ihn nach allen seinen Seiten, in seinem ganzen sinnlichen und geistigen Dasein, seinen Anschauungen und Empfindungen, in jeder Wendung, jeder Phase dieses Daseins; er leuchtet erbarmungslos in jeden Winkel der Seele hinein, er malt Szenen raffiniertesten Sinnengenusses mit fast erschreckender Anschaulichkeit und scheut auch vor dem Gräßlichen nicht zurück. Mit Vorliebe zeichnet er Aristokraten der Gesellschaft und des Geistes. Nichts glänzender, packender als das farbenreiche Gemälde des modernen römischen Adels im „Piacere,“ dieser Nachkommen der alten päpstlichen Nepotengeschlechter, in ihrer Sittenlosigkeit, ihrem Genußleben, ihrem künstlerisch gedadelten Luxus, ihrem Sport, ihrem Mangel an jedem Pflichtgefühl, an jeder ernsten Thätigkeit, und das alles in dem majestätischen Rahmen des ewigen Roms. Aber ebenso versteht er das arme Landvolk seiner einsamen, weltabgeschiednen Heimat zwischen Meer und Gebirge zu schildern in der hoffnungslosen Dürftigkeit seines Daseins, in seiner einförmigen Tagesarbeit, seinen uralten Festen und Liedern, seinem dumpfen, heidnischen Aberglauben, seiner ganz und gar an äußerlichen Symbolen haftenden kirchlichen Frömmigkeit, die auch weiter nichts ist als Heidentum in christlicher Verkleidung; etwas Entsetzlicheres als die Wallfahrt zur Madonna von Casalbordino hat selten eines Menschen Feder geschrieben, etwa Emil Zola in „Lourdes“ ausgenommen, und man begreift kaum, wie d'Annunzio es mehrmals über sich gewonnen hat, diesen Greuel mit anzusehen, noch weniger, wie er ihn bis in die kleinste Einzelheit hinein hat schildern können (im Trionfo della morte). Aber trotzdem gehört seine warme Teilnahme diesem unglücklichen Volke. Er sieht doch auch, daß dieses sich nach sittlich-religiöser Erlösung sehnt, die ihm die veräußerlichte römische Kirche nicht zu bringen vermag, und er schildert deshalb anschaulich das Auftreten des „neuen Messias der Abbruzzen,“ Dreffe von Cappelle, der, vom Volke wie ein Heiland verehrt, 1889 starb. Es ist ein Tolstoj'scher Zug in diesem Glauben d'Annunzios an die Urkraft seines Volkes.

Seine Hauptfiguren — Helden kann man sie nicht nennen, nicht einmal

im poetischen Sinne — sind einander alle ähnlich und spiegeln alle das Wesen ihres Schöpfers bald von der einen, bald von der andern Seite wieder. Immer wieder wird man an Goethes Werther erinnert. Sie sind alle sinnlich, unendlich erregbar und feinfühlig, manche bis zur Selbstquälerei, leidenschaftlich und von einer unheimlichen Willensschwäche, die sich widerstandslos der wechselnden Empfindung hingiebt, ohne alles Pflichtgefühl, vollendete Egoisten, „Übermenschen“ in dem Sinne, daß sie sich „ausleben,“ d. h. ihren Trieben und Bedürfnissen rückhaltlos folgen wollen und folgen, brutal niedertreten, was ihnen entgegensteht, benutzen, wen sie brauchen, wegwerfen, was ihnen nichts mehr sein kann. Es geht durch sie alle etwas Krankhaftes, und es fehlt ihnen allen jedes eigentlich religiöse Bewußtsein. Man findet das schreckliche Wort, das Pasquale Villari schon vor 27 Jahren schrieb, bestätigt: „Die Religion ist in Italien fast erloschen; wo sie nicht Aberglaube ist, dort ist sie traditionelle Gewohnheit, nicht lebendiger Glaube.“ So sind d'Annunzios Gestalten fast immer jeder einfachen, gesunden Empfindung gründlich unsympathisch, ja widerwärtig und flößen meist nur ein pathologisches Interesse ein. Der geborne Verbrecher Tullio Hermil in „Innocente,“ der vielseitig begabte, in seiner Art geniale aristokratische Lüftling Graf Andrea Sperelli in „Piacere,“ der melancholische, sensitiv-sinnliche Selbstquäler Giorgio Aurispa in „Trionfo della morte“ u. s. f. Als Muster stellt sie d'Annunzio freilich auch keineswegs hin, so wenig wie Goethe seinen Werther, er schildert sie eben nur als Psycholog und Psychiater, und wenn man diese Romane unfittlich nennen wollte, so wäre das nicht ohne weiteres richtig, die Tendenz wenigstens ist es nicht. Andrea Sperellis raffiniertes und selbstsüchtiges Genußleben endet in Überdruß und Ekel, es zeigt „das Elend der Lust“; Giorgio Aurispa stirbt als Selbstmörder. Einzelne seiner Romane erheben sich auch über diese trübe Atmosphäre sittlicher Nichtigkeit und überfeinerter, krankhafter Sensitivität. In den „Vergini delle Rocce“ (Jungfrauen vom Felsen) sehnt sich Claudio Cantelmo nach einem großen Sohn, dem wahren „Übermenschen,“ der große befreiende Thaten vollbringen soll, und in seinem jüngsten Romane „Fuoco“ (Feuer) zeichnet der Dichter einen genialen Dramatiker — sich selbst —, der mit einer genialen Schauspielerin — Eleonora Duse — im Bunde eine neue, große dramatische Kunst für sein geliebtes Italien, la sempre rinascante, heraufführen wird.

Ob er selbst wirklich dieser Dichter sein wird, er, der für äußerliche Handlung auch in seinen Romanen so wenig Sinn hat, daß sie hinter den Schilderungen des Seelenlebens ganz in den Hintergrund tritt und immer in wenig Sätzen erzählt werden kann? Was er an Dramen bisher geschaffen hat, das zeigt dieselben Vorzüge und Mängel und hat auch in Italien nur geteilten Beifall gefunden. Wir greifen hier eins heraus, das für uns Deutsche aus verschiedenen Gründen ein besonderes Interesse hat, La Città morta. „Die tote Stadt“ ist das „golddurchblinkte Mykene“ Homers im „dürstenden Argos,“ aber die Handlung spielt keineswegs im Altertum, sondern in der Gegenwart; die „tote Stadt“ ist nur der Schauplatz der Handlung, und diese interessiert uns Deutsche schon deshalb, weil sie an Schliemanns merkwürdige Entdeckungen anknüpft, und die

Begeisterung für die griechische Tragödie, die nirgends so tiefes Verständnis gefunden hat wie bei uns, alles durchdringt. Ein junger Archäolog, Leonardo, hat sich mit seiner ebenso schönen wie liebenswürdigen Schwester Bianca Maria, mit der ihn die innigste Geschwisterliebe verbindet, seit zwei Jahren in der Nähe von Mykene niedergelassen, um die Königsgräber der Atriden aufzudecken, und ihnen hat sich sein Herzensfreund Alessandro, ein hochbegabter Dichter, mit seiner erblindeten Frau Anna angeschlossen. In diesen eng verbunden vier Menschen haben die Gestalten der attischen Tragödie neues Leben gewonnen; sie sind ihnen in jeder Einzelheit vertraut, sie sind ihnen nicht nur historische, sondern fast gegenwärtige Persönlichkeiten, mit und in denen sie leben und leiden; gleich den ersten Akt beginnt Bianca Maria mit dem ergreifenden Wechselgefange des Chors und Antigones aus dem Sophokleischen Drama. Nur weil alle an die Menschen der griechischen Sage so fest glauben, wie einst Heinrich Schliemann, hält Leonardo trotz der Sonnenhitze und dem erstickenden Staube des griechischen Sommers, seine Nerven bis aufs äußerste anspannend, bei der mühseligen und immer wieder fruchtlosen Arbeit aus. Endlich — in der vierten Szene des ersten Akts — verkündet lautes Freudengeschrei den im Hause zurückgebliebenen Genossen seine große Entdeckung, und in der nächsten Szene stürzt Leonardo selbst herein, erschöpft, mit Staub und Schweiß bedeckt, in höchster Aufregung, kaum seiner selbst mächtig: er hat die Gräber der Atriden endlich gefunden! „Die größte und seltsamste Vision, ruft er aus, die sich jemals sterblichen Augen geboten hat, eine blendende Erscheinung, ein unerhörter Reichtum, ein erschreckender Glanz, der sich mit einemmal enthüllte wie ein überirdischer Traum. Ich weiß nicht, was ich gesehen habe. Eine Reihenfolge von Gräbern, fünfzehn unberührte Leichname, einer neben dem andern, auf einem goldenen Bett, das Gesicht mit einer Goldmaske bedeckt, die Stirn gekrönt mit Gold, die Brust umwunden mit Gold, und überall, auf dem Körper, zur Seite, zu Füßen, überall eine Verschwendung von Goldsachen, unzählbar wie die Blätter, die von einem fabelhaften Walde gefallen sind, eine unbeschreibliche Pracht, der glänzendste Schatz, den der Tod in der Dunkelheit der Erde seit Jahrhunderten, seit Jahrtausenden vereinigt hat. — In einem Augenblick hat die Seele die Jahrhunderte und die Jahrtausende überschritten, hat in der furchtbaren Sage geatmet, hat in dem Entsetzen des alten Blutbades gezittert. Die fünfzehn Leichen waren da, wie sie damals nach dem Morde beigesetzt worden waren, Agamemnon, Eurymedon, Kassandra und das königliche Gefolge, begraben mit ihren Kleidern, ihren Waffen, ihren Diademen, ihren Gefäßen, ihren Juwelen, mit allem ihrem Reichtum . . . sie waren da, für einen Augenblick, unter meinen Augen, unbeweglich. Wie ein Dampf, der verhaucht, wie ein Schaum, der vergeht, wie ein Staub, der verweht, wie irgend etwas unsagbar Vergängliches und Flüchtiges verschwanden sie alle in ihrem Schweigen [bei der Berührung mit Luft und Sonne] . . . Es ist nichts übrig geblieben als ein Haufen von Kostbarkeiten, ein Schatz ohne gleichen.“ Mit ihnen und mit der Asche der Leichen füllt Leonardo sein Zimmer.

Das große Werk ist gelungen, aber über den Menschen, die es weit über

das Gewöhnliche erhoben hat, steigt unwiderstehlich, unbezwinglich ein furchtbares Schicksal auf. Schon das Motto auf dem Titelblatt deutet es an: *Ἔγως, ἀνίκητος μάχῃν*, Eros, du unbesiegter im Streit; es ist das erste Wort auch des Dramas, denn mit diesem Vers aus der Antigone beginnt Bianca Maria ihre Vorlesung in der ersten Szene. Die Liebe erscheint nicht als eine beseligende Empfindung, sondern fast als eine äußere Macht, die den Menschen widerstandslos bezwingt.

Über Leonardo, der immer einsam mit seiner Schwester gelebt und niemals ein andres Weib gekannt hat, ist plötzlich eine unnatürliche, verbrecherische Liebe zu ihr gekommen, unheimlich wie ein Dieb in der Nacht. Er empfindet sie als etwas Schreckliches, er sucht sie zu bemeistern, sie durch angestrengte Arbeit zu übertäuben, aber des Nachts flieht ihn der Schlaf, und am Tage scheut er jede Berührung mit ihr, was sie nun wieder als Zeichen einer beginnenden Abneigung gegen sie schmerzlich empfindet. Alessandro ahnt, daß ihn ein schweres Geheimnis drückt, aber auch er trägt ein solches mit sich herum. Seine Frau Anna ist erblindet und kann ihm nichts mehr geben. Da ergreift ihn mit steigender Macht die Liebe zu der schönen, sanften Bianca Maria. In einer erschütternden Szene des zweiten Akts voll verhaltener Leidenschaft gesteht er dieser seine Neigung, und sie verhehlt nicht, daß sie sie erwidert, obwohl sie ihre Liebe als verwerflich und als eine Untreue gegen den Bruder empfindet, von dessen Geheimnis sie nichts ahnt. Dieser aber, den es furchtbar drückt, läßt es sich endlich (in der letzten Szene des zweiten Akts) von Alessandro entreißen. Inmitten steht die arme Dulderin Anna, deren schönen, klaren Augen man die Blindheit nicht ansieht, und die deshalb von ihrer treuen, alten Amme immer wieder mit der Hoffnung getröstet wird, sie werde ihre Sehkraft einst wiedererlangen. Obwohl sie keinen Lichtschimmer mehr hat, so ist sie doch so feinhörig und feinfühlig — „ihre Finger sehen“ —, daß sie mit fast visionärer Sicherheit alles bemerkt, was um sie her vorgeht. Sie fühlt in Bianca Maria die aufkeimende Leidenschaft zu Alessandro, und sie weiß längst, wie dieser gleichgiltig gegen sie, die Blinde, geworden ist. In einer vertraulichen Stunde entreißt sie der Freundin das Geständnis, sie verzeiht ihr das Leid, das diese ihr bereitet, und beschließt bei sich, still zu „verschwinden,“ um das Hindernis, das allein die Liebenden trennt, aus dem Wege zu räumen. Von dem schrecklichen Geheimnis Leonardos hat sie nur eine unbestimmte Ahnung. Während sich scheinbar eine friedliche Lösung durch ihren opferwilligen Verzicht vorbereitet, kommt Leonardo zu einem furchtbaren Entschluß. Der Gedanke, er könne die eigne Leidenschaft schließlich überwinden, liegt diesem echt d'Annunzioschen Charakter ganz fern; er will vielmehr seine unschuldige Schwester, nachdem ihm Anna Alessandros Neigung gestanden hat (im dritten Akt), und natürlich ohne Ahnung von Annas Absicht, umbringen, um sie dem schrecklichen Konflikt, worin sie nur halbwissend steht, zu entziehen und sich selbst der Versuchung. So lockt er sie, als der Abend des zweiten Tages niedersinkt, zur Perseusquelle am Fuße der Burg, dem einzigen Ort in diesem schattenlosen, sonnendurchglühten Lande, wo Frische und Kühle zu finden sind, und während sie sich arglos über das tiefe Wasser

becken beugt, um zu trinken, stößt er sie hinein und ertränkt sie. So findet ihn Alessandro, der ihnen mit banger Furcht gefolgt ist, als er ihren Ausgang erfahren hat, starr an der starren, wassertriefenden Leiche sitzend. Leonardo aber empfindet keine Reue über den Schwestermord, denn er hat, wie er meint, sie befreit und sich das reine Bild der Schwester zurückgegeben. Während sie beide noch in halber Betäubung an der Quelle sitzen, hören sie erschreckt Schritte, die sich nahen, und zu ihrem Entsetzen erscheint, die Namen aller drei abwechselnd rufend, die blinde Anna, die allein den Weg zur Quelle gefunden hat, von unbestimmter Angst aus der von allen verlassenen Wohnung getrieben. Schweigend, unfähig, ein Wort zu sagen, erwarten sie die beiden Freunde. Erst als sie beinahe mit dem Fuß an die Leiche stößt, ruft ihr Alessandro zu: „Halt an!“; sie aber kniet bei der Toten nieder, und während sie sich über das erkaltete Antlitz beugt, ruft sie plötzlich, die Arme erhebend: „Ich sehe, ich sehe!“ Sie hat — so muß man es wohl deuten — in dem furchtbaren Schrecken ihre Schkraft wieder erlangt.

Es ist ein düsteres, fast abstoßendes Thema, das die Tragödie behandelt, und es fehlt ihr an dem Verfühnenden echter Tragik. Bianca Maria stirbt ohne wirkliche Schuld, und ihren Mörder Leonardo trifft keine Vergeltung; in seiner halb wahnsinnigen Sophistik sucht er sich selbst einzureden, daß er der Schwester eine Wohlthat erwiesen habe. Aber von solchen altväterischen Sittenbegriffen und Forderungen an die Tragödie will ja die „Moderne,“ will auch d'Annunzio nichts mehr wissen; er will das Leben, die Menschen, schildern, wie er sie sieht.

Unbekümmert ist er auch um die gewöhnlichen Regeln dramatischer Ökonomie. Die fünf Akte des Stücks sind von ganz verschiedener Länge. Die beiden ersten nehmen zusammen weit über die Hälfte des ganzen Dramas ein, der fünfte besteht nur aus einer einzigen Szene. Die äußern Vorgänge sind auf ein Minimum beschränkt, die Tote Stadt ist durch und durch eine psychologische Tragödie, ähnlich wie Goethes Tasso; ihre Bedeutung beruht also in der meisterhaften Seelenmalerei, und in dieser verdient unzweifelhaft die Gestalt der blinden und doch fast hellseherischen Anna den Preis. Über den ganzen düstern Gegenstand und die Armut der Handlung hat der Dichter das funkelnde Prachtgewand seiner Sprache geworfen, die jeder Regung der Seele folgt. Nicht mindere Kunst hat er der äußern Umgebung gewidmet. Von einer säulengetragenen offenen Loggia aus sieht man die kyklopischen Mauern der Burg von Mykene mit dem Löwenthor, dahinter die weite, dürre Ebne des „dürstenden Argos“ und die gelben, kahlen, verbrannten Felsberge, die sie wie „Löwen“ umgeben, in der Ferne das tiefblaue Meer. Ein azurner Himmel, nur dann und wann von einem leichten Wölkchen umsäumt, ein glühendes, blendendes Sonnenlicht liegt über Land und See, alles ist dürr und trocken, rötliche Staubwolken wirbeln bald da bald dort empor, der Snachos hat keinen Tropfen Wasser, die Blumen sterben, die Erde verdorrt; umsonst ziehn tagtäglich Prozessionen zum Eliasberge hinauf, um Regen zu erflehn. Tiefe Stille, nur selten ertönt die Rohrpfife eines Hirten, oder die Lerchen steigen jubelnd zum Himmel auf, oder Falken schießen kreischend durch

die Luft, von menschlichem Leben, außer dem kleinen Freundeskreise im Hause, kaum eine Spur. Sinkt der Abend herab, dann flammt der Horizont in Purpur, und die kahlen Scheitel der Berge leuchten wie rote Fackeln; endlich treten die Sterne funkelnd hervor. So ist die Szenerie während der drei ersten Akte. Im vierten weht ein heißer Wind wie aus der Wüste, er heult und pfeift durch die kyklopischen Mauern der Burg und um das Haus, über dem Meere blüht es, aber er bringt keinen erfrischenden Regen. So spiegelt die Natur die Stimmung der Menschen wieder: die versengende Sommenglut die Glut der aufbrennenden Leidenschaft, der heiße Sturm die nahende Katastrophe.

Aber es handelt sich hier nicht nur um eine Symbolik. So wenig zwischen der Handlung und der äußern Umgebung, ja der Auffindung der Atridengräber zunächst ein Zusammenhang zu bestehen scheint, so ist er doch wohl vorhanden. Nur auf diesem sagenbelebten Boden, nur in dieser weltabgeschiednen Einsamkeit konnten die Gestalten der Heroenzeit, des Aischylos und des Sophokles in den Menschen der Gegenwart solches Leben gewinnen. Bianca Maria sieht in Antigone sich selbst, Leonardo ist von der Erinnerung an die Heroen, nach deren Resten er sucht, aufs tiefste ergriffen. „Sie sind in ihm mit aller Gewalt wieder lebendig geworden und atmen in ihm mit dem erschreckenden Atem, den ihnen Aischylos eingeflüßt hat, riesengroß und blutig, wie sie ihm in der Gruft erschienen sind,“ sagt Alessandro von Leonardo. Als er nun vollends diese Reste wirklich findet, da leben sie alle mit ihnen, als wenn die Jahrtausende zwischen ihnen verschwunden wären. Das aber ist die Voraussetzung der Verwicklung und der Katastrophe. Die tiefe Leidenschaft, die in diesen großen Gestalten glüht, geht gewissermaßen in die handelnden Personen selbst über; die Abgeschiedenheit, in der sie jahrelang selbst leben, nur mit ihnen beschäftigt, und die ungeheure Spannung, die sie vorwärts treibt und ihre Nerven aufs äußerste erregt, steigern diese Disposition, auch die perversen Neigungen, die in der griechischen Helden Sage nicht ohne Beispiel sind (man denke an die Liebe Phädras zu ihrem Stiefsohne Hippolytos). Es ist, als ob aus diesem Boden der Geist der alten Tragödie wieder emporstiege.

Ein deutsches Publikum wird sich für das Drama schwer erwärmen. Zu fremdartig sind ihm Stoff, Umgebung und Empfindungen. Die Feinheiten des Dialogs gehn in einem großen Hause leicht verloren, und der Zauber der Sprache fällt ganz weg. Auch in Italien hat die Tote Stadt nicht allgemeinen Beifall gefunden. Aber dort erwartet man von d'Annunzio, der ja erst im 39. Lebensjahre steht, noch Großes. In der That, wenn er sich freimachen könnte von diesem durch und durch unsittlichen „Übermenschentum,“ wenn er sich entschließen könnte, mit seiner tief eindringenden Psychologie und seiner Farbenpracht wahrhaft gesunde Menschen in der Arbeit um große Aufgaben zu schildern, so könnte er wirklich werden, was er gern sein möchte. Vielleicht bezeichnen sein „Juoco“ und sein „Gesang auf Garibaldi,“ der den nationalen Volkshelden, einen wirklichen Helden der edeln That, dithyrambisch feiert, den Beginn einer solchen Wendung. Es ist doch auch im Grunde der seltsamste Widerspruch: unsre Zeit steckt voll Thatkraft und Unternehmungslust, alle

Völker recken und strecken sich, ihren Anteil an der Welt zu erobern, und führen im Innern erbitterte Kriege um große Ziele, aber die Dichtung aller Länder schildert mit Vorliebe das Schwächliche und das Krankhafte, als ob nur dieses darstellenswert sei; die Nationalität macht hier gar keinen Unterschied, ein Beweis mehr dafür, daß die künstlerische Produktion der Neuzeit weniger von der nationalen Verschiedenheit als von der gemeinsamen Entwicklungsstufe abhängt. Das ist das natürliche Ergebnis, aber auch zugleich der Bankrott der modernsten Philosophen, die den Menschen bald zu einem willenlosen, unfreien Spielzeug seiner Eigenschaften und seiner Umgebung, bald zum Übermenschen, also zum brutalen Egoisten machen. Alle wirkliche Sittlichkeit aber — nicht nur die „herkömmliche“ Sittlichkeit — beruht auf der Willensfreiheit und auf der Einschränkung der Selbstsucht. O. K.



Am St. Gotthard

Von Otto Kaemmel

(Fortsetzung)

Der Gotthardstraße hat die Natur ihre Richtung so bestimmt vorgezeichnet, daß nur im einzelnen Abweichungen von der einmal eingeschlagenen Linie möglich sind. Von Flüelen, wo sie am flachen Gestade des Urner Sees beginnt, durchzieht sie bis Amsteg in fast unmerklicher Steigung von 347 zu 522 Meter in einer Länge von 16 Kilometern die breite, nur allmählich sich verengende Thalebne der Reuß, ihren flachen Alluvialboden, den wirtschaftlichen und historischen Kern des Kantons Uri, wo sich die sagenberühmten Örtlichkeiten Altdorf, Bürglen, Attlinghausen, Zwinguri auf kurze Entfernung zusammendrängen. Nur die Umgebung trägt den großartigen Charakter des Hochgebirges: hohe, schroffe, wasserzerrissene, nur unten bewaldete Wände, darüber dann und wann hinter einem Querthale ein Gletscherrand oder ein Schneehaupt, wie vor allem die prachtvolle Granitpyramide des Bristenstocks, die das ganze Thal beherrscht und sich immer höher in den Himmel hinein hebt, je weiter man aufwärts steigt. Bei Amsteg geht die Thalebne in einen engen Thalspalt über; die Reuß verwandelt sich in einen stürzenden, schäumenden, tosenden Gießbach, die Thalsohle verschwindet, und Straße wie Eisenbahn muß sich mühsam hoch über dem Flusse, bald rechts, bald links, auf den darüber ansteigenden berasteten Terrassen den Weg suchen. Der alte Saumpfad ist vielfach anders gegangen als die moderne, erst 1820/30 erbaute Poststraße; er lief unter den drei schlimmsten Lawinenzügen des Bristenstocks, also auf dem rechten Ufer, durch und mußte allein im Pfarrbezirk Wassen zwölf Holzbrücken überschreiten, war also häufigen Störungen ausgesetzt. Für seinen Unterhalt hatten die Thalgemeinden aufzukommen, und zwar so, daß in