



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Prilipp, B.: Die Dramen Gabriele D'Annunzios

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



Die Dramen Gabriele D'Annunzios

Senza un granello di follia, nulla si fa al mondo
che sia grande e savio. R. Bonghi



in neues Drama von D'Annunzio! Nach längerem Schweigen, das nur durch einen Band formvollendeter Poesien unterbrochen worden ist, beschenkt der gefeierte Italiener seine Landsleute und den weit größern Kreis seiner internationalen Verehrer mit einer neuen Tragödie. Zwar ist es nicht die von der italienischen Presse seit langem angekündigte Fortsetzung des Malatestacyklus; der blutbefleckte Schatten Sigismundos und die bleiche Gestalt Parisinas konnten sich noch nicht in D'Annunzios schöpferischer Phantasie zu lebensvollem Wiedererstehn durchringen. La figlia di Iorio ist eine Hirtentragödie, worin uns der Verfasser in die archaischen Verhältnisse eines entlegnen Abruzzendorfes führt. Die Zeit ist nicht genau bezeichnet, doch deuten die wilden Sitten und die Aلتertümlichkeit einzelner Sprachwendungen auf eine Periode hin, die um viele Jahrhunderte zurückliegt.

Der deutsche Journalismus ist viel zu feinfühlig für das Interesse des großen Publikums, als daß er nicht sofort über ein neues Werk des vor zwei Jahren so vielgelesenen und vielgeschmähten Autors berichtete. Ein so erbitterter Federkrieg wie damals wird es nun zwar nicht werden, denn das Urteil über D'Annunzio hat sich inzwischen geklärt, und die neue Tragödie bietet auch nicht so viel Angriffspunkte wie der Roman *Il Fuoco* mit seiner naiven, an Größenwahn grenzenden Selbstbespiegelung. Ein Rückblick auf das ungefüme Hinundherwogen der widersprechendsten Meinungen wirkt jetzt eher erheiternd. „Flaubert hat nie gelebt für diesen Barbaren mit (!) der letzten Kultur,“ bemerkte damals der Erfinder des moderner Lapidarstils mehr „schneidig“ als klar; wogegen eine sehr belesene „Lady Doktor“ den Dichter als Schüler Flauberts kennzeichnete. Andre Rezensenten ließen an D'Annunzio und seiner Kunst überhaupt kein gutes Haar. Kraftworte wie „Seichtheit des Charakters,“ „schwacher Geist,“ „flache Seele,“ „langfingeriger Genius,“ „ästhetischer Handwerksbetrieb“ sind noch Rosenamen in dem üppigen Wortschatz der D'Annunzio feindlichen Kritik.

Gerade diese Widersprüche bei seinen Beurteilern, die auch im Vaterlande des Dichters jedes einzelne neue Werk begleiten, sind der Maßstab für D'Annunzios Bedeutung. Seine Schöpferkraft wurzelt in der Volksseele der italischen Stämme. Er ist ein exklusiver Romane, der trotz der ihm so häufig vorgeworfnen Entlehnung seiner Vorbilder aus den Dichtungen anderer Nationen keinen fremden Bestandteil in seine Werke aufnehmen kann, ohne ihn in charakteristischer Weise

umzuformen und mit romanischem Geiste zu durchtränken. Was wird in D'Annunzios Händen aus Nietzsches Philosophie, dessen getreuer Schüler er doch sein soll? Er übernimmt allein die Lehre vom Übermenschen, doch schon in der Auffassung über dessen Entstehung findet man bei ihm einen großen Unterschied. Wir wissen, daß Nietzsche jeden Rassenadel verwirft, daß er sich den Übermenschen als Resultat einer langen Reihe von Generationen vorstellt, die nach seiner Lehre gelebt haben, während D'Annunzios Helden samt und sonders Aristokraten sind, und zwar aus altem romanischem Geschlecht. Einer unter ihnen soll die erlösende Tat für die Menschheit vollbringen durch die innige Verschmelzung von Leben und Kunst. Keine Spur ferner von der Lehre des deutschen Philosophen, daß seine Jünger im unerbittlichen Kampfe des Lebens hart werden sollen, daß sie zum Wesen des Übermenschen emporsteigen könnten. D'Annunzios Helden sind schönheitsfreudige Genußmenschen, keiner unter ihnen weiß energisch zu handeln — ihre Willenskraft äußert sich allein in wundervoll stilisierten Reden über irgendwelche zukünftige Großtaten. Daß sie dadurch unserm herbern Denken und Fühlen nicht näher gerückt werden, liegt auf der Hand — vollends nun, wenn wir ihre Bekanntschaft durch eine Übersetzung machen müssen. Denn unsre Sprache ist in ihrem Grundcharakter von den nuancenreichen Lauten der sonnigen Apenninhalbinsel zu verschieden, als daß sie die schillernde Pracht eines Stils wie der D'Annunzios anders als wie ein unvollkommenes Abbild des farbenreichen Originals wiedergeben könnte. Diese Tatsache ist zur gerechten Würdigung des Italieners von so entscheidender Wichtigkeit, daß man sie nicht scharf genug betonen kann.

Die Passivität der Helden D'Annunzios, die man durch den ganzen Romanzyklus der „Rose“ verfolgen kann, und die in seinen Bühnenwerken dem Fortschreiten der dramatischen Entwicklung so oft Hemmnisse in den Weg legt, dürfte zum Teil in dem lässigen, dem weichen Klima des *bel paese* angemessenen Temperament des modernen Italieners ihre Erklärung finden. Andererseits dürfen wir nicht vergessen, daß D'Annunzio zu den Vertretern des Symbolismus gezählt wird, und daß besonders in den frühern Dramen fast alle seine Gestalten Verkörperungen bestimmter Ideen sind; darum haben sie neben ihrer Zugehörigkeit zum Gange der Handlung noch andre, dem Dichter augenscheinlich wichtigere Funktionen zu erfüllen, denn sie sind die Verkünder der Botschaften, durch die der Romane sein Volk einem neuen Aufblühen entgegenführen will. Hieraus kann man auch die lang ausgesponnenen Betrachtungen über die verschiedensten Themata auf künstlerischem oder auf philosophischem Gebiet erklären, die D'Annunzio seinen handelnden Personen bei jeder passenden — oder auch unpassenden — Gelegenheit in den Mund legt. Freilich ist er über den Ausbau und die Endziele seiner Lehren wohl selbst noch im unklaren, jedoch ist es ihm vielleicht beschieden, im spätern Alter das Fazit seines Lebens zu ziehn und es seiner Nation in festgefügtten Formen zu überliefern.

Zu den frühesten dramatischen Werken D'Annunzios gehören die „Träume der Jahreszeiten“, symbolische Darstellungen des weiblichen Gemütslebens in den verschiedenen Lebensaltern. Seine phantastische Sprache ist hier mit einer

solchen Fülle von Bildern und Gleichnissen überladen, daß diese tragischen Gedichte mehr Fieberträumen gleichen, als für den Rahmen der Bühne bestimmten Theaterstücken.

Im Jahre 1897 veröffentlichte D'Annunzio sein erstes großes Trauerspiel: „Die tote Stadt.“ Frau Duse machte bei einem Gastspiel in Berlin den Versuch, weitere Kreise des deutschen Publikums für dieses Werk ihres berühmten Freundes zu interessieren, was ihr aber nur zum Teil gelang. D'Annunzios Dramen stellen alle Ausführenden vor große Aufgaben, und die Mitglieder einer Gastspieltruppe sind erfahrungsgemäß nur zum Teil befähigt, solche zu lösen. Zwar goß Frau Duse über die Gestalt der blinden Anna, mit deren Seelenleben sie wohl eine tragische Verwandtschaft fühlen mag, die ganze Fülle erhabnen Schmerzes aus, doch ließ diese meisterhafte Darstellung die Mängel ihrer Partner nur um so schärfer hervortreten. Seitdem ist das Drama in größern Zwischenräumen hier und da von den bedeutendern Bühnen einstudiert worden, ohne sich irgendwo lange auf dem Spielplan halten zu können.

Angeregt durch die Schliemannschen Ausgrabungen auf der Trümmerstätte des alten Trojas suchte D'Annunzio den Eindruck festzuhalten, den die Berührung mit den gewaltigen Resten der in Blut und Flammen untergegangnen Geschlechter auf den empfänglichen Geist eines kunstbegeisterten Romanen hervorbringen würde. Der Inhalt der „Toten Stadt“ darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden. *) D'Annunzio gibt uns ein Schicksalsdrama in der Art der Tragödien des Sophokles und des Aeschylos im modernen Gewande, d. h. umkleidet mit den prunkvollsten Blüten seiner glänzenden Rhetorik und durchweht von dem schwülen, brennenden Odem der wüsten Ebne von Argos. Aus den Gräbern, die nach tausendjährigem Schläfe den emsigen Forschern ihren Reichtum zurückgeben, scheint sich ein gewaltiges, unheilbringendes Verhängnis emporzuheben und unaufhaltsam das Leben derer zu überschatten, die das unselige Geschlecht des Tantalos aus seiner Grabesruhe aufgestört haben. Der alte Fluch des Eros wächst riesengroß aus den beraubten Gräften — nicht der tändelnde, liebenswürdige Gott des spätern, verfeinerten Griechenlands, sondern die dämonische Urkraft, die das Chaos zum Leben erweckte, der „Allseger im Kampf,“ der von Uranfang an über Götter und Menschen seine gewaltige Hand gehalten hat. Seine Macht läßt Leonardo in sündiger Liebe zu seiner unschuldigen Schwester entbrennen, trennt den Dichter Alessandro von seiner edeln, blinden Gattin und erfüllt das harmonische Zusammenleben der vier Menschen mit angstvollen Ahnungen vor einem unfaßbaren Schrecknis, dessen Nahen die verfeinerten Sinne der Blinden mit furchtbarer Gewißheit wahrnehmen. Die Katastrophe, der Tod Bianca Marias durch Leonardos Hand, ist allerdings entsetzlich, doch es ist unberechtigt, daraus voreilige Schlüsse in bezug auf die Ethik D'Annunzios zu ziehen, wie es die Kritik mehrfach getan hat. Der Verfasser betont bei jeder Gelegenheit, daß wir mit Leonardo rechten müssen wie mit einem Fieberkranken — genau dieselben Symptome charakterisieren sein Verhalten nach der furchtbaren Tat. Sein großer Epilog an der Leiche der

*) Wir verweisen auf den Artikel in Heft 48 des Jahrgangs 1902 der Grenzboten.

Die Redaktion.

Schwester trägt sogar noch mehr den Stempel wirrer Fieberphantasien als die vorhergegangnen Reden. Fühlte sich Leonardo wirklich frei, entführt, so würde er doch wohl anders auftreten, nicht so hilfsbedürftig, so seelisch und körperlich erschöpft sein, wie D'Annunzio ihn schildert. Das ist kein Heros, der das Schicksal besiegt hat, sondern ein gebrochener Mensch, der den Todeskeim in sich trägt.

Im Jahre 1899 veröffentlichte D'Annunzio wieder zwei Dramen: *La Gioconda* und *La Gloria*, die beide unter dem Einfluß des Symbolismus stehn. Gleich der *Città morta* hat auch die *Gioconda* seinerzeit den Kritikern D'Annunzios zu dem schärfsten Tadel Veranlassung gegeben. Bezeichnend für die Sachkenntnis, mit der künstlerische Leistungen zuweilen im Auslande beurteilt werden, ist das drollige Mißgeschick, das bei einer Aufführung durch die Duse in London dem Kritiker der *Saturday Review* passierte. Er schrieb einen längern ironisierenden Artikel über die große Tragödin, den er mit dem Bekenntnis einleitete, er sei der italienischen Sprache nicht mächtig. Nachdem er die Leistungen Eleonora Duses als Feodora, Magda und in andern Rollen dahin beurteilt hatte, daß die gefeierte Italienerin immer nur sich selbst spiele — *io sono io* —, kam er auch auf die *Gioconda*. Und hier zeigte sich, daß er die beiden Rivalinnen verwechselt hatte: „Die Partie der *Gioconda* liegt Frau Duse besonders, schreibt er, sie spielt alle ihre andern Rollen, but she is *Gioconda*!“ — Bekanntlich spielt Frau Duse aber nicht die Titelrolle, sondern die von D'Annunzio eigens für sie gedachte der *Silvia Settala*.

D'Annunzios Versuch, in der *Gioconda* die weibgewordne Schönheit darzustellen, schwächt die szenische Wirkung des Dramas bedeutend. Solche Doppelfunktionen ergeben immer einen Zwiespalt in dem Charakter der handelnden Personen, der nur von Schauspielern allerersten Ranges einigermaßen ausgeglichen werden kann. Vor allen Dingen müssen die Vertreterinnen der beiden Hauptrollen einander ebenbürtig sein, eine Forderung, die bisher noch nie erfüllt worden ist. Es ist überhaupt bedenklich, den abstrakten Begriff der Schönheit, der bei D'Annunzio identisch ist mit dem hehrsten Ideal der Menschheit, in die Gestalt eines Weibes zu schließen, dessen Handlungsweise, vom ethischen Standpunkt betrachtet, alles andre als ideal ist. Wohl gehorcht *Gioconda*, sobald man sie nur als Allegorie nimmt, in ihrem Tun allein einer höhern Macht: sie bringt dem Genius des Künstlers die Botschaft der Natur, sie muß ihm dienen, auf daß er sie in seinem Schaffen zu verkörpern vermöge; in diesem Sinne darf sie von ihren Beziehungen zu *Settala* sagen: „Ich bin seine Kraft, seine Jugend, sein Licht!“ Doch auch wenn die Darstellerin der *Gioconda* diese symbolische Bedeutung ihres Wesens fortwährend im Auge behält, wenn ihre Kraft ausreicht, in der einzigen großen Szene im dritten Akt trotz aller Leidenschaft eine geheimnisvolle Hoheit zu wahren, muß D'Annunzios Schönheitsideal neben der sittlichen Größe *Silvias* verbleichen und sogar in seinem rücksichtslosen Niedertreten aller Menschlichkeit brutal und verächtlich erscheinen. Es liegt ein tiefer Sinn in diesem Ergebnis von D'Annunzios Versuch, weibliche Reinheit und dämonische Schönheit einander gegenüber zu stellen. Trotz allen Hinweisen auf die unwiderstehliche Gewalt *Giocondas*, trotz ihrem end-

lichen Siege bleibt doch die rührende Gestalt der Silvia Settala die überlegene der beiden Rivalinnen.

Einen weit größeren Raum nimmt das Symbol in der zweiten Tragödie, der Gloria, ein; hier ist die Handlung ohne Zuhilfenahme der sinnbildlichen Auslegung gar nicht verständlich. D'Annunzio verlegt den Schauplatz des Dramas nach Rom, das nur in unbestimmten Umrissen skizziert ist, wohl weil er jede Hindeutung auf aktuelle Verhältnisse vermeiden wollte. Als Zeit ist eine ferne Zukunft gedacht, während Italien von wilden Parteikämpfen zerrissen wird, und es nur bisweilen einer besonders rücksichtslosen Kraft gelingt, sich zu kurzer Herrschaft über die immer zum Aufruhr bereiten Massen emporzuschwingen.

Zu Beginn der Handlung gebietet über Rom Cesare Bronte, Abkömmling eines Plebejergeschlechts, ein alter Recke mit stählernen Nerven und von schrankenloser Ruhmbegierde, der in seinem ehrgeizigen Streben nach Macht von keinem Gewissenskrampfen gehemmt wird. Ihm ist in der Gestalt Elena Comnenas der Ruhm, die „Gloria“ genaht, und Bronte ist der Versuchung erlegen und hat sich ihr vermählt. Dem alten Herrschergeschlecht entstammt, ist die Comnena nach abenteuerlichem Hin- und Herirren schließlich nach Rom gekommen. Ihre düstere Schönheit ist von D'Annunzio in seinen Regiebemerkungen charakteristisch wiedergegeben worden. „Eine kraftvoll biegsame Gestalt, die gleich einem Emblem ihres Wesens ein kleines Medusenhaupt auf dem blitzenden Brustpanzer trägt. Sie ist in ein dunkles Gewand gehüllt, das wie eine Rüstung schimmernd wellenförmig niederfällt, und trägt eine funkelnde Kopfbedeckung aus Metallschuppen, ähnlich einem Flügelhelm.“

In dem vom reinsten Patriotismus glühenden Ruggero Flamma ersteht Bronte ein furchtbarer Gegner, der mit flammender Beredsamkeit das Volk für sich zu gewinnen weiß. Doch nicht seiner Kraft erliegt der greise Diktator; aus den Händen der Gloria, die sich dem aufgehenden Stern zuneigt, empfängt er ein todbringendes Gift. Sterbend verflucht er die Verderberin. Noch mit der letzten Kraft will er sich an ihr rächen, indem er sie zu erwürgen sucht — doch die Muskeln versagen ihm, und er stürzt wie eine gefällte Eiche tot zu Boden. Ruggero Flamma tritt an seine Stelle, ohne die Erwartungen des Volks erfüllen zu können; denn die unheilvolle Berührung mit der Comnena hat seine Tatkraft gebrochen.

Auch gegen ihn erhebt sich eine feindliche Partei, von Claudio Messala geführt, der von der Comnena verräterisch unterstützt wird. Doch Ruggero fühlt sich durch unlösbare Fesseln mit ihr verbunden: „Ihr Wille ist auf den meinen gesiegelt und mein Leben von dem ihren umschlungen wie der Scheiterhaufen von der Flamme.“ Dennoch fühlt er, daß unter ihrem verderblichen Einfluß sein besseres Selbst, seine heiße Liebe zum Vaterlande von ihm gewichen ist. Nur vor neuem Blutvergießen, das bei einem Zusammenstoß mit seinen Feinden unvermeidlich wäre, will er seine unglückliche Vaterstadt bewahren; und so fordert er von der Comnena den Tod. Während an Fenster und Türen des Palastes aufrührerische Volksmassen toben, und Lärm und Verwünschungen heraufschallen, ersticht die Gloria den Diktator. Dann kündigt sie vom Balkon hernieder der Menge ihr Werk, den Tod Flammass.

Mit der Bühnenfähigkeit der Gloria sieht es übel aus, wie schon aus der kurzen Inhaltsangabe zu ersehen ist. Das Drama ist eine geistreiche Arbeit, die drei Hauptfiguren, besonders Cesare Bronte, der „Sohn der Erde,“ sind scharf und treffend charakterisiert; aber die Darstellung der politischen Verhältnisse ist um so schwächer. Trotz langatmigen Unterhaltungen der Parteigänger erhält der Zuhörer kein klares, lebensvolles Bild der staatlichen Umwälzungen dieses Zeitabschnitts. Wenn uns der Dichter in einen Volksaufbruch führt, so müssen notwendig auch die politischen Zeitverhältnisse plastischer hervortreten, als etwa in einem intimen Familiendrama.

Das vorletzte Werk D'Annunzios, *Francesca da Rimini*, zeigt den Dichter befreit von den Einflüssen des Symbolismus. Er ist mit Erfolg bemüht gewesen, ein getreues Spiegelbild der Sitten des dreizehnten Jahrhunderts zu geben, das ihm dank seinen umfassenden, unermüdblichen Forschungen seine Geheimnisse erschlossen hat. Die Dekorationen, die bei den italienischen Aufführungen benutzt und zu den darauffolgenden Gastspielen auch nach Deutschland mitgeführt wurden, sind minutiös genaue Nachbildungen der noch erhaltenen Denkmäler des Zeitalters Dantes. Auch die Charaktere, besonders der lahme Gianciotto und Malatestino, entsprechen der historischen Atmosphäre. Von Paolo Malatesta wissen die geschichtlichen Quellen nicht viel mehr zu berichten, als daß er schön war und von der unglücklichen Francesca geliebt wurde; D'Annunzio hat sich auch hier an seine Gewährsmänner gehalten, sein Paolo il Bello ist im Grunde recht unbedeutend. Auf D'Annunzios Francesca lastet von vornherein die Ahnung ihres tragischen Schicksals und läßt ihre frische Jugend nicht zu Worte kommen. Vielleicht ist diese Francesca für die rauhen Zeiten des Mittelalters zu sensitiv; man sollte sich ein inmitten ununterbrochener Kämpfe und Gefahren aufgewachsenes Edelfräulein seelisch abgehärteter denken, als dieses rührende, von bösen Träumen und Ahnungen geängstete Geschöpf. Doch auch über Dantes Francesca schwebt derselbe Zauber einer weichen Trauer; es ist, als fiele in die wilden Kämpfe des Mittelalters der verklärende Strahl einer zukünftigen mildern Zeit.

Und nun liegt vor uns das jüngste Werk des unaufhaltsam strebenden Dichters und bezeichnet in seiner machtvollen Tragik wiederum eine neue Entwicklungsphase. Es ist viel dramatischer als die Francesca; keine überflüssigen, in feinen Miniaturen ausgeklügelten Milieuschilderingen hemmen den Fortschritt der Handlung. Raum daß der Dichter, der sich der Macht über seine schöne Muttersprache so gewiß ist, einmal seinen Personen Zeit zu einem breiter ausgeführten Zwiegespräch läßt, wie in der von keuscher Poesie durchwebten Liebeszene zu Beginn des zweiten Akts. Die Einführung in die fremdartigen Sitten des halbwildern Hirtenvolks ist nur so weit ausgedehnt, als für das Verständnis des Lesers notwendig scheint.

In dem Hause der Candia della Leonessa haben sich zur Hochzeitsfeier des einzigen Sohnes Migi Verwandte und Nachbarn vereinigt, um den neuen Bund durch allerlei fromme und abergläubische Bräuche zu weihen. In ihre Mitte stürzt ein verhülltes Weib, das angstvoll um Schutz bittet. Auf ihrem einsamen Weg hat sie einen Trupp Schnitter getroffen, die wegen des reichlich genossenen

Weins und der brennenden Sonne ihrer Sinne nicht mächtig, die Unglückliche mit Schmach und Gewalt bedrohen. Mit der letzten Kraft hat sie sich in die Hütte gerettet und fleht um den Schutz des gastlichen Herdes. Doch die abergläubischen Nachbarn sind der Flüchtigen, die mit ihrem Eintritt die Zeremonien jäh unterbrochen und damit ein böses Omen heraufbeschworen hat, wenig geneigt. Nur Ornella, des Bräutigams jüngste Schwester, bietet der Fremden mitleidig einen erfrischenden Trunk. Doch als die Frauen in jener Mila von Codra die Tochter des berühmten Zauberers Sorio erkennen, und die heranstürmenden Schnitter drohen, sich den Eintritt zu erzwingen, nimmt auch die Hausfrau gegen sie Partei und befiehlt ihrem Sohne, sie hinauszustoßen. Der junge Mann, der bisher teilnahmslos dabei gestanden hat, schickt sich an, dem Befehl der Mutter zu folgen, und als Mila sich sträubt, hebt er sogar die Keule gegen sie. Da fällt sein Blick auf die weinenden Schwestern, und zugleich hat er plötzlich die Vision eines Engels, der hinter Mila steht. Da wirft er sich ihr zu Füßen und bittet sie um Verzeihung. Er heißt die Frauen die Vitanei anstimmen und legt ein geweihtes, wächsernes Kreuzifix auf die Schwelle. Dann öffnet er die Tür. Die Wut der erhitzten Schnitter erstirbt vor dem heiligen Bilde; sie werfen noch einen Blick auf die betenden Frauen, grüßen das Kreuzifix und schleichen davon.

Alligi aber kann sich nicht mehr von Mila trennen; er verläßt seine Braut und zieht sich mit der Tochter Sorios in eine Höhle der Abruzzen zurück, wo beide unter der Hut des frommen Cosma wie Bruder und Schwester leben. Zum Gedenken und zur Sühne schnitzt der junge Hirt aus einem Nußstamm das Bild des Engels, der die Geliebte beschirmt, und träumt dabei, wie er nach Rom pilgern und vom heiligen Vater die Lösung jenes ersten, auf der Eltern Befehl geschlossenen Bundes erbitten wolle, damit er Mila als Gattin in seiner Mutter Haus führen könne. Doch sie, die „lautlos Weinende,“ kann an eine so frohe Zukunft nicht glauben. Und als Alligi sie auf kurze Zeit verlassen muß, und seine jüngste Schwester Ornella zu ihr kommt und sie beschwört, den Bruder freizugeben, reißt in ihr der Entschluß, das Leben von sich zu werfen, das ohne Alligi keinen Wert mehr für sie hat. Doch inmitten solcher düstern Gedanken betritt ihr alter Feind, Alligis Vater, die Höhle. Lazaro di Roio hat seines Sohnes Spur zu finden gewußt und kommt nun, um an Mila Rache zu nehmen für die Wunde, die er einst um ihretwillen empfangen hat, damals, als er die Rotte der Schnitter angeführt hat. Zunächst wird zwar sein ruchloser Plan durch Alligis Rückkehr aufgeschoben, aber zwei Spießgesellen Lazaros überwältigen den jungen Mann nach kurzem Kampfe und schleppen ihn gefesselt weg. Ornella löst ihm die Stricke, und er eilt nach der Höhle zurück. Er sieht, wie des Wütenden Hand Mila packt — da greift er, sinnlos vor Zorn, nach der Keule, die an dem halbvollendeten Engelsbildnis lehnt, und fällt den Alten mit wuchtigem Hieb. Er ist tot, und über Ornellas Weheruf fällt der Vorhang.

Der dritte Akt spielt vor dem Hause des toten Lazaros, der auf einem Lager aus grünen Zweigen aufgebahrt ist, da ihm die strenge Volkssitte die

sonst üblichen Feierlichkeiten versagt. Ein furchtbares Urteil ist über den Vatermörder verhängt worden. Die rechte Hand soll ihm abgehauen, und danach soll er ertränkt werden. Als das Volk den Gerichteten zur Mutter führt, die ihm als einzige Erleichterung einen Trunk betäubenden Weins reichen darf und ihm das qualvolle Ende mit ihrer Verzeihung lindern soll, wird die Menge von der heraneilenden Mila durchbrochen, die mit Aufopferung des eignen Lebens den Geliebten rettet. Sie klagt sich an, daß sie durch Zauberkünste die Sinne des Jünglings verblendet habe, und daß Lazaro von ihrer Hand gefallen sei. Und so kehrt sich die Wut des Volks gegen sie, die Hexe; mit denselben Stricken, von denen Migi befreit worden, wird sie gefesselt und zum Holzstoß geschleppt. Doch über das Toben der fanatischen Menge fort tönt ihr verzückerter Ruf: „Herrlich sind die Flammen, herrlich!“ und Ornella, die einzige, die Milas Opfer versteht, antwortet ihr mit Segenswünschen und bietet ihr, als Schwester in Jesu, den Scheidegruß.

Es ist das erstmal, daß D'Annunzio der überwältigenden Kraft aufopfernder Liebe Ausdruck gegeben hat. Ist es dieser großartige Gedanke, der dem Werk so packend dramatisches Leben verleiht und es von den frühern symbolischen oder stimmungmalenden Dialogen dieses Meisters der Rhetorik unterscheidet? Wohl finden sich in der realistischen Wiedergabe jener grimmen Bräuche mannigfache Roheiten, vor denen wir zurückschaudern. Doch es scheint, daß in allen Werken D'Annunzios eine solche Hese ist, die keine vollkommene Harmonie zustande kommen läßt; vielleicht sind bizarre Launen seines überreizten Nervensystems daran schuld, die in solchem detaillierten Ausmalen grauenvoller Episoden zum Ausdruck kommen. In diesem Fall muß man allerdings mit dem Charakter der Zeit rechnen, die uns D'Annunzio vorführt. Eine Zeit, wo der Vater mit seinem Sohne völlig nach Willkür schalten konnte, wo der Sohn dem Vater nicht mehr bedeutete als das Vieh in seinem Stall; eine Periode voll schrankenloser Gewalttat und furchtbarer, selbstauferlegter Sühne — fürwahr, ein mächtiger Hintergrund für Milas heroischen Liebestod. Und im letzten Akt, wo sich die Lippen der schmerzestarrten Witwe und Mutter zum erstenmal öffnen, da ist es die Klage der Maria, die in wirrem Erinnern an die alten Passionsdichtungen der eignen Qual Worte leiht. Es sind die ehrwürdigen, von Geschlecht zu Geschlecht vererbten Gedanken, doch durchdrungen von intensivem persönlichem Fühlen, die hier einen tragischen Höhepunkt herbeiführen.

Den Gesamteindruck des Werkes kann man etwa dahin zusammenfassen, daß es unter dem zwingenden Einfluß einer künstlerischen Notwendigkeit entstanden ist und nicht mit der D'Annunzio eignen, effektberechnenden Ruhe zusammengetragen wurde, die seine frühern, schönheitdurchwebten Gebilde kennzeichnet, denen trotz der leidenschaftsglühenden Sprache so oft die Innerlichkeit fehlt. Die Gestalten dieses letzten Dramas leben; sobald es dem Leser gelungen ist, sich in diese von der Zivilisation noch kaum berührte Zeit zurückzudenken, vermag er sich auch die Menschen kaum anders vorzustellen, als dieses Volk der Hirten und Schnitter D'Annunzios. Der Dramatiker D'Annunzio hätte somit einen

bedeutenden Schritt aufwärts getan und bewiesen, daß es ihm ernst ist mit der Betätigung des Wahlspruchs, der sein künstlerisch geschmücktes Heim bei Florenz zielt. Als Mahnung für sein dichterisches Streben stehn dort die Worte: Per non dormire.

B. Prilipp



Das „Rotwelsch“ des deutschen Gauners

Eine linguistisch-psychologische Skizze von E. Günther in Gießen*)



Die deutsche Gaunersprache, deren „Studium in letzter Zeit überraschenden Aufschwung genommen“ hat, da ihre „Wichtigkeit von Tag zu Tag mehr anerkannt“ wird (Hanns Groß), ist viele Jahrhunderte lang ein Stiefkind der deutschen Sprachwissenschaft gewesen. Denn nach einer althergebrachten Tradition pflegten sich mit diesem Gegenstande die Sprachforscher beinahe am seltensten zu beschäftigen, während ihm Gelehrte aus andern Berufszweigen, wie zum Beispiel — seit Luthers Vorgang — die Theologen, dann auch Offiziere, vor allem aber die Juristen schon früh ihre Aufmerksamkeit geschenkt haben. So stammt denn auch das Werk, das bis vor kurzem immer noch als das Beste bezeichnet werden konnte, was über die deutsche Gaunersprache geschrieben ist, aus der Feder eines kriminalistischen Praktikers, des Lübecker Polizeidirektors Friedrich Christian Benedikt Adé-Galleman, von dessen großer, für ihre Zeit epochemachender Arbeit über „Das deutsche Gaunertum“ („in seiner sozialpolitischen, literarischen und linguistischen Ausbildung zu seinem heutigen Bestande,“ vier Teile, Leipzig, Brockhaus, 1858 bis 1862) ungefähr die Hälfte linguistischen Untersuchungen gewidmet ist.

Man läßt sich ja freilich nicht verkennen, daß die Gaunersprache als das Verständigungsmittel einer sehr wichtigen Gruppe des Verbrechertums nahe Beziehungen zur „Kriminalistik“ hat, mag sich immerhin über den praktischen Wert ihrer Kenntnis für den modernen Juristen streiten lassen. Die deutsche Gaunersprache ist aber auch ein — wenngleich entarteter — Sproß der deutschen Volkssprache, eine der reichhaltigsten Ständes- oder Berufssprachen, die den germanistischen Philologen schon allein darum anziehen müßte, weil sie so viel aus dem reichen Born unsrer Mundarten geschöpft hat. Sie ist endlich „die hervorstechendste Geheimsprache, die wir haben“ (Kluge), und eben deshalb allerdings auch mit einem solchen Gemisch aus fremden Zungen durchsetzt, daß man schier über die Sprachkenntnisse eines Mezzofanti verfügen müßte, wenn man alle ihre Bestandteile richtig erkennen, ableiten und erklären wollte. Gerade dieser Umstand wird wohl auch manchen deutschen Sprachforscher vor einer eingehendern Behandlung des Stoffes zurückgeschreckt haben, während die Juristen leichter über solche Bedenken hinweggeglitten sind — begreiflicherweise nicht immer zum Vorteile der Sache. Denn das muß wohl jeder, der nicht voreingenommen ist, zugeben, daß sich ein Philologe immer noch weit leichter die kriminalistischen Kenntnisse aneignen kann, die für das richtige Erfassen des ganzen „Geistes“ des Gaunertums und folglich auch seiner Sprache notwendig erscheinen, als daß ein Jurist die nötigen so umfangreichen und mannigfachen Sprachstudien mit Erfolg zu betreiben vermag. Wer sich deshalb als „Laie“ mit diesem Zweige der Sprachwissenschaft befaßt, der wird gut daran tun, dessen fremden Bestandteilen gegenüber von vorn-

*) Der vorliegende Aufsatz gibt im wesentlichen den Inhalt eines vom Verfasser im Dezember 1903 im „Oberhessischen Geschichtsverein“ zu Gießen gehaltenen Vortrags wieder. Er will grundsätzlich das Thema nach keiner Seite hin erschöpfen. Eine Erweiterung der Arbeit (mit nähern Angaben von Quellen und Literatur) wird demnächst in Buchform erscheinen.