

# DIE KULTUR

VIERTEL-JAHR:  
SCHRIFTWISSEN:  
SCHAFT-LITERA:  
TUR UND KUNST.

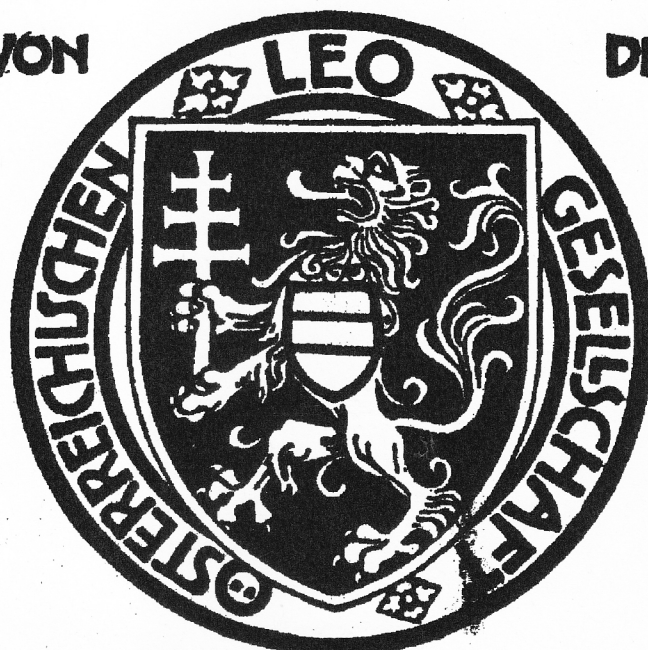
HERAUSGEGEBEN

VON

LEO

DER

5. JAHRG.

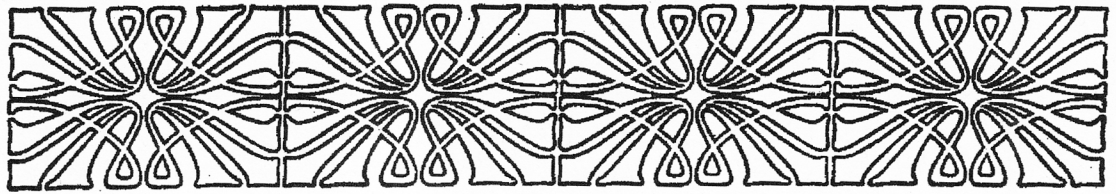


1904.

ARCHITAW-GS

VERLAG DER LEOGESELLSCHAFT WIEN

00 IX. SCHWARZSPANIERSTRASSE 6. 00



## Der Symbolismus und sein bedeutendster Vertreter, Maurice Maeterlinck, als Dichter.

Von Lorenz Alex. Krapp.

### I.

**W**ir haben in der Litteraturentwicklung der letzten Jahrzehnte seltsame Zeichen und Wunder gesehen. Wie ein einziger, ewig wiederholter Ruf: *Le roi est mort, vive le roi!* war die Bewegung. Der Naturalismus starb: in Frankreich, wo er am frühesten emporgeschossen war, starb er auch am frühesten. Balzac und Flaubert waren gekommen, sie waren Revolutionäre im Dienste des Verismus; aber sie waren noch nichts gegen Bala und Alphonse Daudet. Das Wirken Daudets war wie ein ewiger Hammerschlag, und was er mit dem Hammer zerschlug, waren Ideale, Ideale, Ideale . . . Ein Ideal Frankreichs nach dem andern wurde vom Sockel gestürzt, zertrümmert, zertreten. In „Fromont jeune et Risler aîné“ hat Daudet mit Recht das französische Ideal vom schönen, heiligen, vergötterten Paris zertrümmert: „Dirne! Dirne!“ endet dieses Buch und man weiß nicht, meint Daudet hier das Weib oder die Stadt, die „reine du monde“, das süße Paris der Verschultheit und Lüge . . . In „L'Immortel“ ging er noch weiter: er zerschlug das Ideal der Wissenschaft, das Frankreich heilig Jahrhunderte lang gehegt hatte, er griff die französische Akademie an, er ließ ihre Mitglieder, die „Unsterblichen“, Revue passieren wie eine Schar zottiger Esel, räudiger Affen . . . So Unerhörtes, offenes Unrecht, hatte noch niemand in Frankreich gewagt.

Eine Kunstbewegung mit solchen Auswüchsen mußte sterben. Sie war faul im innersten Kern, verelendet, dem Verwesungsprozeß nahe. Sie übergoß alles, was Jahrhunderte ernsten Ringens geschaffen hatten, mit Petroleum und zündete es an. Und neue Ideale brachte sie nicht. Bala predigte sein Evangelium der Fécondité, der neuen Befruchtung des entnervten Frankreich; aber wie er es predigte, mußte es zur Brutalität auswachsen. Er wollte national sein und wurde darüber Chauvinist. „Nach Berlin, nach Berlin!“ d. h. gegen Deutschland — läßt er seine „Mana“ endigen. Welche Lächerlichkeit! Dies unerhört durchseuchte, verkommene, verrottete Paris, wie er es in „Mana“ schildert, soll des patriotischen Ideals fähig sein, soll noch die Kraft haben, Deutschland zu besiegen!

Und nun kam die Reaktion in der Litteratur, zuerst von England her, vom „Brotherhood“, dem Freundeskreis um Dante Gabriel Rossetti. Sie brachte den Symbolismus, sie machte ihn herrschend in Malerei, Kunstgewerbe, Philosophie und Litteratur. Man suchte mit hungrigen Händen nach den

alten Idealen, die man zerschlagen hatte, man hob alles in ferne, idealistische Sphären, was man aus dem Schiffbruch noch gerettet hatte.

Der hervorragendste Vertreter dieses Symbolismus ist Maurice Maeterlinck.

Maeterlinck ist Belgier; er ist 1862 in Brügge geboren, widmete sich der juristischen Karriere und war bis zum Jahre 1898 Rechtsanwalt in Gent. 1898 übersiedelte er nach Paris und lebt seit diesem Jahr dort völlig seinem dichterischen und philosophischen Wirken. Die französische Sprache, der durchaus französische, auf alle Nervenregungen mit zager „zitternder Feinheit“, wie Goethe sagt, reagierende Geist, der durch seine Bücher flutet, haben ihn unmerklich in das französische Schrifttum hineinwachsen lassen, so daß man ihn jetzt durchaus als Glied der französischen Literatur betrachten darf.

Die Werke Maeterlincks sind in drei Kategorien zu rubrizieren. Die erste Kategorie umfaßt sein künstlerisches Schaffen vom Jahr 1890 bis 1896. In diesem Zeitraum schuf er lediglich Dramen. Es sind dies die Werke *Princesse Maleine* (1890), *L'Intruse* (1890), *Les Aveugles* (1890), *Les sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Aladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894), *Mort de Tintagiles* (1894), *Aglaïne et Sélysette* (1896). — Die zweite Epoche in Maeterlincks Schaffen ist die philosophische. Sie dauert gleichfalls sechs Jahre, von 1896 bis 1902. Ihr entstammen die Bücher: *Trésor des humbles* (1896), *La Sagesse et la Destinée* (1898), *Vie des abeilles* (1901), *Temple enseveli* (1902). — Die dritte Periode steht wieder im Zeichen des Dramas. Sie wird eingeleitet und charakterisiert durch Maeterlincks reifstes und bekanntestes Werk: „*Monna Vanna*“. Diesem letzten Werk verdankt Maeterlinck erst seinen Ruhm, seine Bekanntheit in den breitesten Schichten des französischen, deutschen und amerikanischen Publikums. *Monna Vanna*-Karten, *Monna Vanna*-Gemälde, *Monna Vanna*-Pferisflagen haben mit einem Schlag Maeterlinck in den Vordergrund des Interesses gerückt. Die Varietés haben „*Monna Nirwana*“ auf das Programm ihrer Rezitationen gesetzt, die großstädtischen Kaffeegäste haben ein dankbares Thema an dem Werk, die Aufführungen jagen sich.

Es ist eine ganz seltsame, fremde Erscheinung, die uns in Maeterlinck entgegentritt. Sein innerstes Wesen ist ewige, zerquälte Grübelelei. Er vergleicht sich einmal mit der Motte, die uns Feuer flattert, bis sie verbrennt, mit der Woge, die an der Sandküste ebbt und flutet, bis sie im Sonnenbrand zu Dunst verging. Im *Trésor des humbles*, seinem klarsten philosophischen Buch, hat er indirekt wichtige Aufschlüsse über sein Innenleben gegeben. Was sind die humbles, die Niedrigen? *François Coppée*, der Autor von *La bonne souffrance*\*) hat die Antwort darauf gegeben: „die Gottsucher und die Lodsucher, die Menschen mit den verblutenden Herzen, den eisernen Stirnen, den lichtunggrigen Augen, den ewigen Rätselfragen nach dem Ich und der Welt“. Im *Trésor des humbles* nennt Maeterlinck die Philosophen, die seine Meister waren: den Neuplatoniker *Plotinus* (205—270 n. Chr.), den bedeutendsten der Schüler des Alexandrinerers *Ammonius Sakkas*.

\*) Deutsch unter dem Titel „*Nettendes Leiden*“ bei Kirchheim, Mainz, 1901 erschienen.

Wie jenen ist ihm die Materie nichts als die *ἀνάγκη* im Gegensatz zum *λόγος*, der völlige Gegensatz zum Idealen, „das dunkle *πάθος* des Körperlichen, noch nicht Körper selbst“. Jedes Ding um ihn scheint ihm nur Symbol, nicht Realität. Den mächtigsten Einfluß auf sich aber schreibt er dem christlichen Mystiker Johannes Ruysbroek (1293—1381 ca.) zu. Vor allem aus dessen Schrift *De septem custodiis* sind starke Elemente in Maeterlincks Weltanschauung gedrungen, Elemente, die oft greifbar leicht nachzuweisen wären. Daneben steht er auch stark im Banne von Novalis und Ralph Waldo Emerson. Des Letzteren Prinzip, nur auf die Stimmen im eigenen Innern zu lauschen, nur dem Raunen der *oversoul*, der Überseele, in uns zu horchen, keine Autorität anzuerkennen als die unseres sittlichen Bewußtseins, unseres Gewissens, hat er völlig übernommen.

Die Vorbilder Maeterlincks weisen schon darauf hin, welche Anschauung von Welt und Gott in ihm lebt. Sie kennzeichnen die unerhörte Sensibilität, die ihm innewohnt. Wie ein Schilfgras im Wind, wie ein zitterndes Espenblatt ist seine Seele. Jede Regung von außen gräbt sich tief, tief darin ein. Gespannt horcht er auf jeden Laut, jeden zitternden Klang von außen.

Diese decadente Überfeinerung aller Sinne hängt mit Maeterlincks Weltanschauung zusammen. Das einzige Ja, das er auf alle Fragen der Menschheit hat, ist: der Tod. Seine Dramen setzen nur das in künstlerische Formen um, was er in seinen philosophischen Schriften predigt: eine stete Verneinung des Lebens. Er lebt ewig in Visionen des Todes. Wie müde Kinder in den Armen ihrer Mutter, so fallen alle Gestalten der Dramen aus seiner ersten Epoche in den Arm des Todes zurück, von dem sie kamen. Still, lautlos geht dies unaufhörliche Sterben vor sich, und wenn seine Gestalten sich regen, wenn sie den Tod, ihren Vernichter, vor sich sehen, so bäumen sie sich nicht auf, kein Blutstropfen wallt stürmisch und zürnend in ihnen empor, kein Gedanke keimt in ihnen auf, mit dieser qualvollen, rätselhaften Macht zu ringen, sich ihr zu entreißen, sondern leise, müde Klagen fallen schwermütig, in süßem Tonfall von ihren Lippen.

Die Menschen sind wie bei allen Symbolisten Maeterlinck in seinen Dramen und philosophischen Schriften seiner ersten und zweiten Epoche nur passive, duldbende Wesen. Meist tragen die Gestalten dieser Bücher gar keinen Namen. Es ist ein szenisches Gedankengewoge, ein Kampf von Ideen, kein dramatisches Ringen von Menschen mit Fleisch und Blut. Das Schicksal treibt und dreht sie wie Puppen in einem Marionettentheater. Nicht mit Unrecht hat man in Paris diese Dramen in Marionettentheatern aufführen lassen und in München wenigstens den gleichen Plan gehegt. Maeterlinck selbst bezeichnete es als das einzig Mögliche, den Charakter dieser Dramen zum vollen Ausdruck zu bringen, wenn man sie auf einer Marionettenbühne gebe. *Trois petits drames pour marionettes* hat er die drei Dramen *Aladine et Palomides*, *Intérieur* und *Mort des Tintagiles* selbst genannt. Maeterlinck hat Recht mit dem Untertitel dieser drei Dramen, denn die Menschen in Maeterlincks bis 1896 erschienenen Dramen sind völlig willenlos. Der einzige Wille, den sie haben, ist der Wille zum Tod. Immerfort lauschen sie auf dessen leises, leises Schreiten. Gespannt horchen sie in die Nacht. Und immerfort klagen sie. Nur in dieser Form ist es ihnen gegeben, überhaupt

noch zu zeigen, daß sie leben. Es liegt erschütternde Tragik in dieser Art, Menschen einem unentrinnbaren Schicksal gegenüberzustellen; Tragik wohl — aber keine Dramatik. Es ist wie Wogen von Meereswellen in diesen Schauspielen, aber nicht wie Wogen von heißem, wildem Blut. Maeterlind begehrt den großen Fehler, Probleme im Drama lösen zu wollen, indes der Dramatiker nur Konflikte lösen kann. Probleme gehören ins Gebiet des Verstandesmäßigen, der Philosophie. Konflikte aber — Kämpfe und Stürme des Willens — sind die Domäne des Dramatikers. An Konflikte wagt sich aber Maeterlind in der Zeit von 1890—1896 nicht einmal heran.

In einem Gedicht: „Die Mädchen von Ragusa“ hat Maeterlind einmal diese Art Menschen fein gekennzeichnet, die durch die Werke jener dramatischen Zeit bis 1896 bei ihm gehen:

„Die Mädchen von Ragusa küssen  
Mit Lippen rot gleich Tropfen Weines,  
Und weinend wissen sie nur eines  
Vom Leben, daß wir sterben müssen“.

Die Lösung jedes Knotens, der seine Dramen schürzt, ist ihm das „principe invisible, inconnaissable et infini“ das Sterben. Keine kampfmütige Kraft, keine wild begehrende, brünstige Leidenschaft, kein heißes, junges Wollen, — nur immer feige, flügelmüde, passive Resignation. Und doch — wie schlägt uns trotzdem oft diese wehmütige Stimmung in ihren Bann: freilich geschieht das dann nicht durch Maeterlinds dramatische Mittel, sondern durch seine Lyriken. Wenn wir sehen, wie diese Gestalten mit schlanken, blassen Händen, wie nur Parmegianino und Rossotti so fein und schlank sie malten, in die Nacht zitternd hinaushorchen, — wie sie an hochgewölbten Balkonen im Mondlicht lehnen, die Arme priesterhaft verschränkt mit dem mystisch nach innen gewandten Lächeln des Malers Luini, wie sie tief und ernst die Häupter neigen vorm nahenden Tod, den sie mit fremden, fallenden Lauten begrüßen: es überkommt uns eine tiefe Traurigkeit dabei.

Am erschütterndsten ist in dieser Hinsicht vielleicht das Drama *Les aveugles*, die Blinden. In düsterer, wilder Landschaft, mitten unter uralten Bäumen, die gleich Geisterzungen raunen und immer weiter raunen, sitzen die Blinden. Ihr Führer hat sie nach einem Spaziergang hiehergebracht, hier rasten sie nun. Aber der Abend dunkelt, kalt wird die Luft, die Wollen jagen. Die Blinden tasten um sich mit fiebernden Händen, sie verlangen heim, doch der Führer bleibt aus. Sie hören das Meer rauschen und schwellen, kalter, ekliger Schaum nezt schon klebrig ihren Fuß, sie wissen, das Meer wird wachsen, es wird sie verschlingen, wenn der Führer nicht naht. Und da breiten sie die Arme und ihre Wimpern weiten sich in Todesangst und Scheue, aus Furcht vor der nahen Majestät des Todes gedämpfte Rufe brechen von ihren zuckenden Lippen. Und das Meer wächst und wächst und der Sturm tritt die Kronen der Bäume nieder und der Führer naht nicht. Denn er sitzt mitten unter ihnen — und ist tot.

Die Dramen dieser Epoche von 1890—1896 sind bei Maeterlind ohne Angabe einer bestimmten Zeit, ohne Angabe eines bestimmten Ortes. Denn sie sind eigentlich nur auf die Bühne gebrachte Philosopheme. Das Rismet, das über die Schemen hereinbricht, die hier wandeln, ist ohne Ort und Zeit, ist

nach Maeterlincks Begriffen ewig. Das Fatum ist etwas ganz außer diesen Schemen Liegendes; kein Wunsch, keine Klage kann es ändern. Das Leben ist stigmatisiert von Anfang an: und das Stigma ist das Rainszeichen des Todes.

Brauchen wir die Fragen eigentlich noch zu erheben: Sind diese Dramen gesund, sind sie lebensberechtigt? Ich denke nein. Wie schwüle Miasmen lagert es über ihnen. Hier ist die Decadence. Todkrank ist hier alles, verfault bis in den Kern. Als ich aus der gesunden Luft meiner fränkischen Heimat nach München kam und zum erstenmal in einer literarischen Gesellschaft die Dramen „L'Intruse“ und „Les aveugles“ aufführen sah, die Rollen zum größten Teil noch dazu in die Hände junger, lebensfreudiger Menschen gelegt, schnürte es mir die Kehle zusammen. Man kann Sudermanns Dramen monatelang hören, man kann Annunzios sinnverwirrenden Bildern auf märchenhaft erleuchteter Bühne wochenlang zusehen: aber Maeterlincks Dramen aus dieser Epoche einen Monat sehen zu müssen, würde jeden Nichtdecadent die Nerven zerrütten müssen, ihn zum Decadent machen. Jeder Funke Selbstbewußtsein, jede Idee von Lebensfreude und Energie empört sich gegen diese dunkle, bange Klage, dieses klanglose, kampflöse Hingeben an den Verfall, an den Quietismus, an dies qualvolle, schluchzende, dumpfe Sterben.

## II.

Und nun kam im Jahre 1902 der große Umschwung in Maeterlincks Kunst: er schuf das Drama „Monna Vanna“.

Dies Drama steht in diametralem Gegensatz zu allem, was Maeterlinck bisher geschaffen hatte.

Wir haben bei vielen modernen Künstlern Weltanschauungswandlungen schon beobachtet. Der nämliche Sudermann, der die „Johannisfeuer“ schuf, wurde zum Dichter des „Johannes“. Der nämliche Gerhart Hauptmann, der in den „Webern“ den dröhnenden Schrei sozialer Not in die Welt hinausstieß, wurde zum Poeten der rührenden, kindlichen Legende vom „Armen Heinrich“. Aber sind das so wesentliche Unterschiede wie bei Maeterlinck? Die Schwüle, der verbrennende sinnliche Zauber, der über Sudermanns erstem Werke lag, liegt auch über dem „Johannes“. Und die heimatkünstlerischen Momente, die Liebe zum heiligen, von Väterblut geweihten Boden, die Liebe zum Volke seiner Heimat, die zag und fast scheu aus Hauptmanns „Webern“ und seiner „Versunkenen Glocke“ schon zu uns geredet hatten, haben sich im „Armen Heinrich“ nur weiter entwickelt.

Dem gegenüber ist in Maeterlincks Entwicklungsgang ein völliger Bruch mit allem bisher von ihm Vertretenen zu konstatieren.

In „Monna Vanna“ hat der Dichter den Fatalismusgedanken aufgegeben, der ihn im Tode den Endzweck und den Grund des Lebens zugleich sehen ließ. Die Menschen sind hier keine Marionetten mehr, die das Schicksal mit stählerner Faust packt und sie hebt oder niederdrückt, ohne daß sie ihm zu trohen vermögen. Hier ist kein dumpfes, ödes, trostloses Klagen mehr, kein Hinausstarren in die Nacht, kein Fallen von „Blinden“, die todgeweiht, mit zitternden Füßen an ihren toten Führer stoßend, zwischen den „überschlanken Stämmen stahlgrauer Bäume“ und den geisterhaften Schatten rauschender Wipfel hingleiten, „führ uns heim! führ uns heim!“ in die lichtlose See

rufend. Sondern hier pulst wirkliches dramatisches Leben; hier leben und leiden die Personen, weil sie selbst es wollen, weil sie ihr Schicksal bestimmen, nicht eine außer ihnen stehende, qualvoll gleich dunkler Wolke über ihnen ruhende dämonische Macht.

Wie ist diese Wandlung in Maeterlinck psychologisch zu erklären?

Die Antwort gaben uns seine philosophischen Werke, die von 1896—1902 entstanden.

In ihnen vollzieht sich unter seelischen Kämpfen der Umschwung von einer fernen, schönen, wirklichkeitscheuen Traumwelt zum heißen, pulsierenden Leben. Novalis, der scheue Träumer, wird überwunden, tritt in Maeterlincks Weltanschauung zurück. Emerson setzt sich an seine Stelle, der das Wort „Arbeit, eiserne Arbeit ist unser Los und der Weg zur Größe“ prägte und dessen letzter Wunsch an die Menschheit der stolze Satz war: „Schirret Eure Wagen an die Sterne!“

Im Trésor des humbles schlägt sich Maeterlinck noch aufs Blut mit seinen alten, düsteren Gedanken. In wilden, grotesken Visionen, die teilweise den Charakter fiebernder Ekstase tragen, rauscht in blendenden Worten ein Philosophem nach dem andern vor uns vorbei; prunkend in der Form, totentraurig im Inhalt. Dämonologie und Astrologie spielen herein. Kapitel wie „der Stern“ in diesem Buch sind wie Essays des Spiritisten Du Prel. Man höre Sätze aus diesem Buche: „Wir wachsen nur auf, indem wir die Rätsel vermehren, die uns erdrücken“. — „Es gibt kein Schicksal fröhlicher Art, es gibt keinen glücklichen Stern“. — „Ein wenig ist der Schleier vom Antlitz des Schicksals schon gelüftet und wir erkennen: Hier die Macht derer, die noch nicht leben, und dort die Macht der Toten“. — „Wir alle tragen Feinde in unserer Seele, die wissen, was sie tun und was sie uns tun lassen, und wenn sie uns zum Ereignis führen, verständigen sie uns nur mit halben Worten“. — „Unser Leben ist ein unentwegtes Schwererwerden mit-leidloser Ketten“. — Kapitel wie „das Schweigen“, das nach Maeterlinck „aus der Tiefe der Ereignisse auf uns zutritt und Tag und Nacht an der Schwelle unseres Hauses harret,“ oder wie „Die Todgeweihten“, „Vom tiefen Leben“ erinnern fast an die Zeiten der Mystik oder die Tage eines Albertus Magnus, wo man von einer „schwarzen und weißen Magie“ sprach, — der schwarzen, der unerlaubten, sündhaften; — der weißen, der von Gott gewollten, uns über alle Rätsel Aufschluß gebenden. Es ist überhaupt ein unerklärlicher Hauch des Atavismus über dem Buch; nicht umsonst heißt Maeterlinck es trésor, denn wie ein Schatz aus verschollenen Zeiten, der aus Münzen besteht, die nicht mehr in unsere Zeiten des mächtig wogenden Lebens passen und an denen wir vergebens herumäßen und herumklügeln, den Sinn ihrer mystischen Inschriften zu enträtseln, mutet es an. Aber ein „Trostbuch der Armen“, wie man aus dem Titel raten möchte, ist es nicht. Es drückt nieder, macht einem dumpfe, öde Schmerzen. Es eröffnet einem nur einen einzigen Ausblick, und der geht in die Nacht, ins tote Dunkel.

Zwei Jahre nach dem Trésor des humbles aber schrieb Maeterlinck das Buch Sagesse et Destinée. Und hier waltet schon ein anderer Geist. Die Menschheit ist dazu da, glücklich zu sein, heißt es da schon im Anfang. Emersons Forderung: „Verlier' Dich nicht selbst! Sorch' auf das Hauschen

der oversoul in Deiner Brust! Such' die Sterne Deines Schicksals in Deiner Brust!" ist hier das Motto. Aus dem faustischen Grübler der Dramen von 1890—1896 ist der faustische Frondeur wider das Schicksal geworden. Hier bäumt sich der menschliche Wille, dessen Freiheit Maeterlinck hier zum erstenmal zuge anerkannt, schon auf gegen die eiserne Naturgewalt des Todes. Ein scheuer, noch furchtbarer Optimismus blüht leise auf. Die Weisheit ist die Pforte zum Glück, sagt Maeterlinck. — Und noch optimistischer wird seine Auffassung vom Leben dann im „Leben der Bienen“. Er erkennt den wunderbaren Organismus im Reiche dieses Tiervolkes; diese Harmonie, diese sinnvolle Wechselwirkung sagt ihm, daß ihr gegenüber die Macht des Fatums keinen Raum habe, daß hier alles gelenkt werde nach logischen Gesetzen, nicht mehr nach dem Walten einer dämonischen, sinnlosen Naturmacht. — Im „begrabenen Tempel“ endlich erklärt er, Liebe und Güte, Wahrheit und Gerechtigkeit, alles Glück des Lebens ruhe begraben in unserer Brust wie in einem versunkenen Tempel, und das Glück werde unser, wenn wir diesen wunderbaren Schatz in uns heben mit keuschen, unentweihten Händen, Friede im Blick, vom Vertrauen auf unsere Kraft beseelt.

Damit hat Maeterlinck sich das Prinzip der Freiheit des Willens zu eigen gemacht: die Grundlage zu einer reifen, dramatischen Künstlerschaft wäre theoretisch gegeben. —

Hat Maeterlinck in „Monna Vanna“ diese Reife der Künstlerschaft praktisch erreicht? Wir müssen zwar Nein sagen, aber sicher kam er ihr näher als früher. Und wenn wir vom Übermaß einer lärmenden Reklame, vom Reiz des Bilanten, der für manche im Stück liegt, absehen, dürfen wir „Monna Vanna“ sicher zu den interessantesten dramatischen Schöpfungen unseres Zeitalters und Maeterlinck zu den ernstest schaffenden, freilich am Ziel großen Künstlertums noch lange nicht angelangten Dichtern unserer Tage zählen.

Die Fabel von „Monna Vanna“ ist nicht besonders kompliziert, wenn man lediglich die äußere Handlung ins Auge faßt. Zum erstenmal hat Maeterlinck hier einen festen Ort, eine ganz bestimmte Zeit für sein Werk geschaffen. Die Gestalten schreiten hier nicht mehr im trübblauen Nebel weltfremder Regionen umher; sie sind auf harten Boden gesetzt, Menschen von Fleisch und Blut, Menschen vor allem mit starker, heißer Willensbetätigung. Und das ist das für Maeterlinck ganz Charakteristische, das seine völlige Wandlung Bezeichnende. Kein leiser Anklang erinnert hier mehr an den furchtbaren, trostlosen Satz aus dem Trésor des humbles: „Es ist unser Tod, der unser Leben lenkt, und unser Leben hat kein anderes Ziel als unsern Tod.“

Das Drama „Monna Vanna“ spielt in der Zeit der Frührenaissance. Der überwältigende Schönheitsstaumel des Cinquecento zittert leise über dem Werk. ‚*Ἔως καὶ θάνατος*‘ — „Liebe und Tod“ — heißt ein Buch des Italieners Luigi Visconti, das die gleiche Epoche schildert; und den gleichen Titel könnte man über „Monna Vanna“ setzen. Die Kämpfe Pisas mit der Republik Florenz bilden den zeitlichen Hintergrund der Handlung. Pisa, unter Guido Colonnas Oberbefehl, ist seit Wochen belagert; in der ausgehungerten Stadt ist Guidos Vater und sein junges, strahlendes Weib Monna Vanna (Madonna Giovanna) nebst dem ganzen Heer Pisas eingeschlossen. Der junge



Feldherr der Florentiner, Prinzivalle, lagert vor den Toren der Stadt, die der Übergabe nahe ist. In höchster Not sendet Guido Colonna seinen Vater zu Prinzivalle, um mit ihm zu unterhandeln. Und seltsam: eine unglaubliche Nachricht bringt Guidos Vater seiner Stadt. Prinzivalle will Pisa mit Lebensmitteln, mit Waffen, Pulver, Kleidern, Wagen voll Weizens und Weines, Herden apulischer Rinder versorgen, wenn — — Guido Colonna die Ehre seines jungen Weibes ihm opfere. Tue er es nicht, so werde Pisa am nächsten Tage erstürmt und alle Frauen, darunter auch Monna Banna, fielen ihm dann ohnedies mit Gewalt in die Hände.

Ein starres Staunen faßt das horchende Volk. Keiner glaubt, daß diese rohe, barbarisch scheinende, ehrlose Forderung von Monna Banna erfüllt würde. Aber da tritt Marco Colonna, Guidos Vater, vor. Wie Brutus oder Cato, mit der grotesken, übermenschlich großen Auffassung des alten Römertums von der Unerfetzlichkeit des Vaterlandes, beredet er Monna Banna zu dem Schritt: „Es ist besser, daß Eine untergehe als daß Tausende sterben.“ Und Monna Banna sieht in die zuckenden, verhungerten, mit glasigen Augen stierenden Gesichter des erschöpften Volks ringsum, — diese alle müssen in Zukunften des Hungers elend untergehen um ihretwillen, — und da rafft sie sich auf und schreitet hoch und stumm, wie in einer müden Ekstase, Todestrotz im blaffen Gesicht hinaus, sich zu opfern.

Der zweite Akt trifft sie in Prinzivalles Zelt. Die Nacht ist da. Und der junge, schöne Feldherr der Feinde fragt sie: weißt Du, was Du tust? Weißt Du, daß Du Dein Heiligstes preisgeben mußt in dieser Stunde? Sie nickt nicht nur starr. Und indem Prinzivalle einen Wink gibt, fahren die Wagen Weizens und Weines von dannen, treiben die Hirten die Herden der apulischen Rinder nach Pisa, trägt man die Waffen aus Deutschland hinein in die belagerte Stadt — verrät Prinzivalle seine Republik. Drinnen im Zelte aber wirft er sich vor ihr nieder und auf einmal erkennt sie in ihm den Geliebten ihrer Kindheit, den sie verschollen in Afrika, wohin er eine Fahrt unternommen hatte, glaubte; mit den sehnlichsten Tönen einer wilden und doch wieder so zagen Liebe spricht er zu ihr; kein Gedanke an Sinnlichkeit regt sich zwischen diesen beiden; die Heiligkeit der fernen Jugendliebe, die beide wie ein priesterhaft reines, süßes, totgeglaubtes Geheimnis in sich Jahre um Jahre gehegt hatten, läßt sinnliche Gedanken in ihnen gar nicht aufkommen. Wie vor einer Heiligen kniet Prinzivalle vor Monna Banna, die — einer Judith gleich — sich selbst zu opfern bereit war für ihre Stadt und ihre verhungerten Mitbürger. Da naht plötzlich ein treuer Vertrauter Prinzivalles und meldet ihm, Kommissäre seiner Republik zögen heran; denn schon längst sei er in Ungnade bei Florenz gefallen, wie alle großen, über andere emporragenden Männer in einer Republik stets den andern eine Gefahr fürs demokratische Staatsselement sein müssen; er solle fliehen. Prinzivalle zögert; aber Monna Banna, in der die heiße Südländische Liebe zum stolzen Genossen ihrer Kindheit übergewaltig wieder erwacht und emporlodert, drängt ihn dazu, mit nach Pisa zu kommen, das er gerettet, und das nun auch ihn retten müsse. Und da folgt er endlich ihrem Drängen: »Pise en flammes de joie devant nous! . . Viens! Voici le seul baiser, que je puisse te donner — Pisa in Flammen der Freude vor uns! Komm'!

Nimm den einzigen Kuß, den ich Dir geben kann!" sagt sie, und ihre Lippen neigen sich auf seine Stirn und den Arm um seinen Nacken gebreitet, schreiten sie hinaus in die sternensflammende Nacht, die rot ist von den Freudenfeuern und widerhallt von den Jubelrufen der erlösten Belagerten in Pisa.

Im dritten Akte naht die Lösung des Knotens. Guido, Monna Bannas Gatte, glaubt ihren Versicherungen nicht, daß sie rein geblieben. Er läßt Prinziwalle in Ketten schlagen. Und da erstirbt Monna Bannas Liebe zu ihrem Gatten, die sie noch immer in sich trug, auch nachdem sie in Prinziwalle den totgewähnten Jugendgeliebten wieder erkannt hatte; der eifige Zweifel in ihres Gatten Brust an ihrem Heiligsten, ihrer Ehre, ertötet das Bewußtsein ihrer Gattinnenpflicht. Der Schluß des Dramas spricht es nicht aus, aber läßt es erraten, daß die Liebe zu Prinziwalle, die bis dahin noch immer gleich einer Knospe schien, in Giovanna emporbrechen wird zur wilden Blut der entfalteten Rose, daß sie um ihrer Liebe willen den Gatten verlassen, mit Prinziwalle fliehen wird.

Der Schluß befremdet uns in doppelter Hinsicht. Durchs ganze Drama ist Monna Banna als eine rührende Gestalt gegangen. Wie Judith vor Holofernes ist sie erschienen; alles Heilige in ihr selber, die Scham des Weibes, den Stolz auf eine unbefleckte Ehre war sie zu opfern bereit gewesen, um Andere zu retten. Und nun am Schlusse bricht sie mit all dem; sie wird das Vaterland verlassen, das sie mit der Preisgabe ihres Heiligsten zu befreien entschlossen war; sie wird die Gattentreue brechen, sie will in wildem Taumel, nur um der Blut ihrer Liebe willen, alle Ideale zertreten, die sie hatte. Ist das psychologisch begründbar? Diese Monna Banna, die wir verehrten, strauchelt über sich selbst, wirft in wahnsinnigem Rausch sich selbst weg. Ethische Bedenken gegen ihren letzten Entschluß, mit Prinziwalle zu fliehen, trüben das Bild dieser Monna Banna in uns; ebenso stark aber künstlerische, die gegen den Mangel jeder tieferen Psychologie protestieren, mit der Maeterlinck aus einer Heroine eine verliebte Turteltaube macht.

Der andere Punkt, der bei dem gewaltsamen Schlusse des Dramas uns befremdet, ist der: Maeterlinck gerät hier wieder in die Bahn seiner alten, fatalistischen Dramen. Durch die geisterhaft brausenden Wipfel, durchs murrende Rollen des nach Heute rufenden Meeres in den „Aveugles“ hat sich eine Hand gestreckt und die „Blinden“ ihrem Verhängnis entgegengetrieben: und dort hieß dieses Dämonium: Tod. Tritt nicht auch im Schluß von Monna Banna dieses Fatum, dies „principe infini“ uns entgegen? Nur trägt es hier den Namen: Liebe. Die Liebe peitscht, als etwas Unerklärliches, Dämonisches, Personifiziertes, diese beiden Menschen am Schluß des Dramas ins Leben hinaus; wehrlos, wie törichte Kinder, müssen sie ihr folgen; da ist wiederum kein Kampf, wiederum kein Aufbäumen, wiederum wird die Freiheit des Willens negiert. Wiederum bleibt Monna Banna und Prinziwalle gegen diese Macht, die sie wie Puppen dreht und treibt, nichts als die bange, schwermütige, von müden Lippen fallende Klage, das müde Emporheben und Falten seiner, schlanker Hände, das bange Harren aufs Unentrinnbare.

Und daher häumt sich unser künstlerisches Fühlen gegen den Schluß dieses Werkes auf, den wir auch ethisch und psychologisch verwerfen müssen.

Es bleibt eine zerquälte Trauer im Hörer zurück, wenn das Drama schloß, die nur umso mehr fühlbar wird, je rauschender, blendender, vom Glück stammelnder die Worte werden, mit denen Maeterlinck uns entläßt; wir haben das Gefühl, als müßten wir noch Antwort bekommen auf eine Frage. Darum auch das Staunen, das bei allen Erstaufführungen des Stückes entsteht, wenn der Vorhang zum Schluß fällt; man steht auf, setzt sich wieder, glaubt, es müsse noch ein Akt kommen, will nicht gehen.

Immerhin aber ist das fatalistische Prinzip hier im übrigen Teil des Dramas fast völlig zurückgetreten; wir erkennen den Maeterlinck der Dramen ‚L’Intruse‘ und ‚Les Aveugles‘ fast nicht mehr. Und wir wünschen nur, daß Maeterlinck sich stets klarer und klarer über Welt und Seele werde, so daß aus dem Dichter des Dämonismus und Fatalismus der Verkünder des freiwirkenden Willens werde, daß Maeterlinck mit anderen Worten an die Wurzel des Ethos sich hinfindet, die Anerkennung der Freiheit des Willens heißt. Dann wird diese eigenartige Erscheinung in der Literatur unserer Zeit auch tiefer auf ihre Zeit wirken können; denn trotz Allem und Allem wird die „ethische Forderung“ in unseren Tagen lauter und lauter — in Philosophie und Politik, in Kunst und Dichtung, und Emersons Wort bleibt immer wahr: „Der Hunger nach Moral wacht mehr und mehr in uns wieder auf und wird erst mit dem letzten Menschen sterben.“



## Die Nachtigallen.

Von Wolfgang Madjera.

Ich hört' im Garten eine Nachtigall  
Und fern zur Antwort eine zweite schlagen;  
Im Osten hub es rosig an zu tagen.  
Ich lag, durchbebt vom zauberfüßen Hall.

O, grauses Wunder grausamer Natur!  
Um Wohlklang aus der Sängerbrust zu pressen,  
Tauscht sie sein Herz in Qualen unermessen,  
Jagt seine Seele auf der Sehnsucht Spur.

Schafft zwischen ihm und seinem Ziel, dem reinen,  
Urwälder, Berge, Meere des Gemeinen,  
Peitscht zur Begier empor sein heißes Blut —

Und läßt's verdürsten in der höchsten Glut;  
Nicht war, ihr Nachtigallen? Still! Verklungen.  
Sie haben sich vielleicht zu Tod gefungen.

