

Hugo von Hofmannsthal »Gabriele d'Annunzio« in der Übersetzung von Gabriele d'Annunzio

mitgeteilt und kommentiert von Roberta Ascarelli

Vorwort

I

Am 17. Dezember 1893 erscheint in Neapel eine Sonderausgabe der neapolitanischen Zeitschrift »La tavola rotonda«, die dem Werk und der Persönlichkeit Gabriele d'Annunzios gewidmet ist. Außer zwei Aufsätzen französischer Rezensenten, die die Beziehung des Autors zur Kultur ihres Landes erörtern, bringt der Band die ziemlich freie Übersetzung des ersten dem italienischen Dichter gewidmeten Aufsatzes Hofmannsthals, der wenige Monate zuvor in der »Frankfurter Zeitung« veröffentlicht worden war.

Das allein würde kaum Aufmerksamkeit erregen, wäre nicht D'Annunzio selbst der Verfasser dieser Übersetzung, wie die im Archiv des Vittoriale erhaltene handschriftliche Kopie des Textes beweist.¹ Der Fund ist um so merkwürdiger, wenn man beachtet, daß die Deutschkenntnisse, über die D'Annunzio verfügte, auf ein reines Schuldeutsch beschränkt waren, und daß er in der Regel französische Übersetzungen den deutschen Originalen vorzog. Es ist deswegen anzunehmen, daß er einen unbekannten Übersetzer um Hilfe gebeten hat, und die Vermutung liegt nahe, daß er sich außerdem persönlich mit Hofmannsthal darüber verständigt hat.

Die Arbeitshypothese, daß die beiden Schriftsteller zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des deutschen Originaltextes wie auch zum Zeitpunkt der italienischen Fassung, miteinander in Kontakt standen, läßt sich gut begründen: Die erste Begegnung zwischen den Autoren wird allgemein auf das Jahr 1893 datiert, wie aus einem im Sommer 1893 geschriebenen Brief Hofmannsthals an Felix Salten hervorgeht; es folgen darauf die beiden Aufsätze Hofmannsthals über D'Annunzio (1893/94)

¹ Ich danke Professor Anna Maria Andreoli, die die Authentizität der Übersetzung bestätigt hat. Vgl. dazu Anna Maria Andreoli: *Atti del Convegno Sogno e Letterature*, Cosenza 1992.

und das Geschenk eines Exemplars des Romans »Il trionfo della morte« mit der Widmung »à Hugo von Hofmannsthal avec les sympathies, les meilleures«, womit die Freundschaft der beiden Autoren in ein Stadium tritt, das die Aufmerksamkeit der Literaturhistoriker auf sich gezogen hat.

Viele Andeutungen erlauben es allerdings, die Behauptung aufzustellen, daß ein Briefwechsel bereits früher bestanden hat; doch dazu fehlen uns die Briefe. In den Taccuini D'Annunzios taucht jedoch in der ersten kurzen Liste der Briefpartner aus den Jahren 1891/92 der Name Hofmannsthal auf, was sich in einer zweiten Liste (vermutlich aus den Jahren 1892/93 wiederholt);² auch besitzt Hofmannsthal D'Annunzios neapolitanische Adresse, die er Marie Herzfeld im Januar 1893 mitteilt.³ Was nun die Kenntnis der Werke des italienischen Schriftstellers angeht, so läßt sich feststellen, daß Hofmannsthal D'Annunzios Publikationen seit 1891 bereits mit Interesse verfolgt. Von ihm ist während des ersten Treffens mit George in Wien die Rede, außerdem finden sich schon im lyrischen Drama »Gestern« auffällige Spuren der Werke des italienischen Poeten. In der Weltanschauung von Andreas finden sich überraschende Parallelen zu den Auffassungen der Hauptfigur aus D'Annunzios 1889 verfaßtem Roman »Il piacere«, Andrea Sperelli, – und die Namensgleichheit ist wohl auch kein Zufall.

Abgesehen von dieser unterschwelligen Verwandtschaft, die dem kulturellen Ambiente entspringt, weist das Werk auch offenkundige Zitate aus den »Elegie romane« aus dem »Intermezzo« und erstaunlicherweise auch aus einigen Gedichten der fast unbekannten Sammlung »Canto novo« auf.

Mehr noch als diese Anhaltspunkte spricht aber die in Hofmannsthal's Aufsatz wahrnehmbare inhaltliche Übereinstimmung für eine engere Beziehung zwischen beiden Autoren. Ganz gleich ob es sich um das Ergebnis eines besonders kritischen Scharfsinns oder um den Gedankenaustausch in einem unbekannt gebliebenen Briefwechsel handelt: es läßt sich vermuten, daß der Aufsatz und dessen Übersetzung mit dem Versuch zusammenhängen, den D'Annunzio Anfang der neunziger

² Gabriele D'Annunzio: Taccuini. Hg. von Egidio Bianchetti und Roberto Forcella. Milano 1965, S. 13-22.

³ BW Herzfeld 41.

Jahre machte, seine Poetik und seine Identität neu zu definieren.⁴ Der Essay erscheint an einem Wendepunkt im Leben des Künstlers aus Pescara, der nach der Überwindung seines Ästhetizismus auf der Suche nach neuen Vorstellungen und einem neuen Selbstbild war: Um 1891 hatte er sich der Tradition des russischen Romans zugewandt; in Anlehnung an Schopenhauer hatte er den literarischen Sensualismus seiner früheren Werke hinter sich gelassen⁵ und war endlich nach einer eiligen und subjektiven Lektüre Nietzsches am Ufer des »Übermenschen« gelandet, der ihm die Rolle des Herolds zuspielte, welcher »i più prodi alla loro prodezza« verkündet.⁶

In dem Artikel von 1892, der von dem zukünftigen Roman handelt, wird dieses Vorhaben genauer umrissen:

Tanto il pessimismo sistematico degli scrittori di Francia (leggi Schopenhauer) quanto la recente predicazione tolstoiana, tendono ambedue a un effetto distruttivo. L'uno dimostra l'inutilità di tutti gli sforzi e la spaventosa vacuità della vita; l'altra rinnega ogni civiltà e ogni progresso a beneficio delle idee di rinuncia. Ambedue le dottrine sono ingiuste nel loro eccesso, sono false e ristrette; e vecchie, specialmente: per sempre respinte dalla scienza e dalla coscienza dei tempi nuovi.⁷

⁴ Vgl. Hans Hinterhäuser: Der Alcyone-Zyklus von Gabriele D'Annunzio. In: *Romanische Forschungen* 91 (1979), S. 377-398. Zur Beziehung Hofmannsthal – D'Annunzio vgl. Hans Hinterhäuser: D'Annunzio e la Germania. In: *L'arte di Gabriele D'Annunzio*. Hg. von Emilio Mariano (Atti del Convegno L'arte di Gabriele D'Annunzio. Gardone u.a. 1963). Milano 1968, S. 439-461; Friedbert Aspöckl: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: *Studi Germanici*, N. F. 10 (1972), S. 425-500; Lea Ritter Santini: La memoria sentimentale. In: Hugo von Hofmannsthal. *Saggi italiani*. Milano 1983, S. 7-27; Katharina Maier-Troxler: Rezeption delle opere di D'Annunzio nei paesi tedeschi. In: *D'Annunzio e la cultura germanica* (Atti del convegno D'Annunzio e la cultura germanica. Pescara 1984). Pescara 1985, S. 267-275; Giuseppe A. Canesino: Poesia senza frontiera. Milano 1989, S. 7-30; Maria Gazzetti: Gabriele D'Annunzio in Germania. In: *D'Annunzio europeo*. Hg. von Pietro Gibellini. Roma 1991, S. 159-170; schließlich den von Ursula Renner mitgeteilten und kommentierten Aufsatz Hofmannsthals »Die neuen Dichtungen Gabriele d'Annunzio's«. In: *HJb* 2, 1994, S. 7-20.

⁵ Zu D'Annunzios Beziehung zur Poetik des Fin-de-siècle vgl. Maria Teresa Marabini Moevs: Gabriele D'Annunzio e le estetiche di fine secolo. *L'Aquila* 1986, S. 136-155. Nicht überzeugend scheint dagegen der Aufsatz Tosis (Guy Tosi: D'Annunzio et le symbolisme français. In: *D'Annunzio e il simbolismo*. Atti del Convegno su D'Annunzio e il simbolismo europeo. Milano 1976, S. 260 ff.), der sich vorwiegend mit der französischen Literatur befaßt.

⁶ Das Zitat Nietzsches aus »Jenseits von Gut und Böse« ist in D'Annunzios »Il trionfo della morte« dem Text vorangestellt. In: Ders.: *Prose di Romanzi*. Bd. I. Hg. von Anna Maria Andreoli. Milano 1988, S. 638.

⁷ D'Annunzio: *Il romanzo futuro*. In: *La domenica del don Marzio*, 31. Januar 1892.

Bei diesem Streben nach radikaler Erneuerung spielt das Bedürfnis, den Ruhm seines Namens über die Landesgrenzen hinaus zu verbreiten, eine wichtige Rolle.⁸ Darüber hinaus will D'Annunzio endlich von den in den Mythen Carduccis und in den Regionalismen der italienischen Kultur verankerten Lesern anerkannt werden und damit seine Jugendwerke sowie seine Skandale vergessen machen. »Manifesti contro la carne« sind die Romane, die er nach dem »Piacere« verfaßt, und die ihn als engagierten Vorkämpfer für die Moral und gegen die Unzucht zeigen,⁹ oder bald danach, infolge der Beschäftigung mit Nietzsche, als Verneiner jeder Moral im Namen eines neuen Heroismus.

Zum Kernpunkt seines Werkes wird der Konflikt zwischen dem Subjekt und seinen Gegenständen, der die Allmacht des Dichters begrenzt und ihn zwingt, das Leiden der Trennung, der Entscheidung und der Entsagung auf sich zu nehmen.¹⁰ Als Spiegelbild dieses Zwiespalts tritt das Bestreben hervor, Vereinigungen in einer zersplitterten Welt zu erzeugen.¹¹ Es liegt am Künstler – wie er in einem vielzitierten Interview mit Ojetti äußert –, die antinomischen Aspekte zu erfassen und zu verschmelzen: Analyse und Synthese, Gefühl und Gedanke, Nachahmung und Erfindung so lange in eins zu zwingen, bis die Einheit erreicht ist.

D'Annunzio ist davon überzeugt, daß »l'arte moderna debba avere un carattere di universalità, debba abbracciare e armonizzare in un vasto e lucido cerchio le più diffuse aspirazioni dell'anima umana«.¹² Demzufolge orientiert er sein Werk an dem der europäischen Avantgarde, insbesondere dem der Symbolisten, die, wie er meint, das feine Flechtwerk der Korrespondenzen weben¹³ und versuchen, die in der

⁸ Vgl. Anna Maria Andreoli: Gabriele D'Annunzio. Firenze 1984, S. 45-52.

⁹ D'Annunzio: Giovanni Episcopo (1892). In: Ders.: Prose di Romanzi I (Anm. 6), S. 1025f.

¹⁰ D'Annunzio: Le vergini delle rocce (1895). Roma 1934, S. 18.

¹¹ Vgl. die treffende und fundierte Interpretation von Arturo Mazzarella. In: Ders.: La visione e l'enigma. D'Annunzio, Hofmannsthal, Musil. Napoli 1991, S. 40ff., der sich auf die weltanschaulichen und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen der Beziehung Hofmannsthal-D'Annunzio konzentriert.

¹² Ugo Ojetti: Alla ricerca dei letterati. Roma 1895, S. 359.

¹³ Zur Charakterisierung des Symbolismus bei D'Annunzio vgl. Ezio Raimondi: Il silenzio della Gorgone. Bologna 1980, S. 124ff.

scheinbaren Starrheit der Phänomene verborgene Überfülle des Lebens wiederzugeben.

In seinem Aufsatz läßt Hofmannsthal diesem Vorhaben D'Annunzios eine Deutung angedeihen, die in einem gewissen Einklang mit seiner Auffassung steht. Geschickt gelingt es dem Österreicher, die Aspekte herauszustellen, die dem italienischen Dichter am Herzen liegen, und das in einer so auffälligen Weise, daß die Vermutung, es habe ein Dialog zwischen den beiden Autoren über die behandelten Themen stattgefunden, nur um so plausibler wird. Auffallend ist, daß in dieser Analyse jene Motive fehlen, die einen Eklat beim italienischen Publikum hervorgerufen hatten: Er räumt den dekadenten Aspekten seiner Produktion und der Untersuchung seines Sensualismus wenig Raum ein, schränkt die pathologische und introspektive Dimension seines Schaffens ein und marginalisiert die Kategorien der Ohnmacht und der Handlungsunfähigkeit.

Von großer Bedeutung in Hofmannsthals Essay ist das Fehlen jeglicher Hinweise auf »Il piacere« und die Gedichte (besonders »Primo vere« und »Canto novo«), die er heimlich und nicht ohne Ironie in seinem ersten lyrischen Drama zitiert hatte.¹⁴ Er zieht es dagegen vor, bei Werken zu verweilen, in denen die oben angeführten Aspekte besonders auffällig sind.

Die im Aufsatz analysierten Prosastücke thematisieren den Konflikt zwischen Aktion und Reflexion und deuten die Überwindung jener medusenhaften Starrheit an, die auf einem verschärften Subjektivismus basiert.¹⁵

Ins Zentrum seiner Analyse stellt Hofmannsthal (nicht ohne einen Hauch von Autobiographismus) zwei Argumente, denen er wie der Italiener eine besondere Bedeutung zumißt: das Postulat unbedingter Differenzierung und das Bedürfnis unaufhaltsamer Dissoziation.

»Wie wenig die ruhelose, sehnüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern ihm gehört, wie die Träume sie bei Hand nehmen und

¹⁴ Vgl. hierzu den Apparat der von mir herausgegebenen italienischen Ausgabe von »Gestern, Ieri«. Pordenone 1993.

¹⁵ Zum Thema vgl. Ferruccio Masini: *Il travaglio del disumano. Per una fenomenologia del nihilismo*. Napoli 1982, S. 99-113; weiter Niva Lorenzini: *Il segno del corpo*. Roma 1984, S. 9-79.

fortführen, wohin er nicht folgen kann«,¹⁶ schreibt er über »L'innocente.« Oberflächlich gesehen hebt er hier die leidenschaftliche Beziehung des Protagonisten zu seiner Frau hervor, aber eigentlich stellt er das schmerzhaft Ringen und die Unmöglichkeit, sie zu besitzen, in den Vordergrund; zugleich rückt er den Wunsch nach Einverleibung des Du ins Bewußtsein, den D'Annunzio mit den meisten Künstlern seiner Zeit teilt.

Hofmannsthal gewahrt scharfsinnig, daß in den von ihm besprochenen Werken, »Giovanni Episcopo« und »San Pantaleo«, D'Annunzio seine Rolle, ein »schlechter Komödiant« seines eigenen Spiels und ein Pathologe der Seele zu sein, ablegt und sich Stoffen zuwendet, die seinem Selbstgefühl und Selbstbild besonders fern sind. Aus Sehnsucht nach einem Kontakt zu dem, was »außer ihm liegt«, beschreibt er armselige, von Entwürdigung und Vulgarität erfüllte Begebenheiten, die sich der Identifikation entziehen und dennoch zugleich Mitleid erwecken.¹⁷

Das gilt auch für den anderen Prosatext, »L'innocente«, den Hofmannsthal in Betracht zieht. So wie die von bauerlicher Rohheit erfüllten Novellen drückt auch dieser Roman der künstlichen provinziellen Feinheiten zugleich Spannung und Teilnahme aus. Es handelt sich um ein Werk, »scritto da un uomo che ha molto sofferto e che ha guardato dentro di sé con occhi lucidi e attentissimi«,¹⁸ in dem Mitleid und Distanz einander abwechseln. Die analytische Teilnahmslosigkeit eines kühlen Intellekts wird von den Bestrebungen gemildert, humane Aspekte in dem erregten und verzweifelten Handeln der Protagonisten ausfindig zu machen. Die Wellen einer unaufhaltsamen Leidenschaft saugen jegliche Rationalität auf, und der prononcierte Egoismus wird durch eine fast elegische Wiederentdeckung der bürgerlichen Moral abgeschwächt, nicht weil sie moralisch, sondern weil sie »gesünder« ist.

Den Gedichten »Elegie romane« und »Isotteo« kommt dagegen die Aufgabe zu, den noch unbestimmten symbolistischen Absichten D'Annunzios einen deutlichen Ausdruck zu geben. Es ist aufschlußreich, daß Hofmannsthal hier einem Hinweis des italienischen Autors folgt, der in

¹⁶ GW RA I 181.

¹⁷ Vgl. Giuseppe Antonio Borgese: Gabriele D'Annunzio. 2. Aufl. Milano 1932, S. 73.

¹⁸ D'Annunzios Brief an Georges Hérèle vom 14. November 1892. Ms. zitiert in: Andreoli: Gabriele D'Annunzio (Anm. 8), S. 52.

dem Artikel »L'arte letteraria nel 1892. La poesia« über Pascoli geschrieben hatte:

Nella sua poesia rare volte si sente l'Indefinito. Il fantasma poetico non sorge dalla melodia e non ne riceve quasi mai significazioni notevoli. ... Ma al di là dal paesaggio e dalla figura la vista interiore non percepisce null'altro ... in questa poesia manca il mistero ... di quel mistero che è profondo in certi sonetti e in certe sestine del Petrarca, dove le parole paiono divenire immateriali e dissolversi nell'indefinito.¹⁹

Mit ähnlichen Fragen befaßt, zeigt Hofmannsthal in den lyrischen Texten D'Annunzios ein Gewebe von makelloser Erlesenheit auf, reich an Ornamenten und Verzierungen, aus dem sich ein Wort loslöst, das mehr als »un malsano / artificio di suoni«²⁰ ist, und »una analogia scoperta, una relazione rivelata« eröffnet.²¹ Metapher des vorläufigen Formwerdens, des ewig Schwankenden verkündet diese Sprache die Überwindung jener Detailbesessenheit des modernen Künstlers, die schon Nietzsche gegeißelt hatte; als die Überwindung des Verhaftetbleibens in einer Gelehrsamkeit, die nicht zum Leben erwacht, in einer vernünftlerischen Einseitigkeit, die nichts ist als Kraftlosigkeit. Das lyrische Wort D'Annunzios dagegen besitzt – so Hofmannsthal – die Gabe, das Erstarrte zu beleben, das Antinomische zu überbrücken, dem Veralteten ewige Jugend zu schenken.²² Auf diese Weise gelingt es Hofmannsthal, die Selbstdarstellung D'Annunzios, der sich als Künstler in eine nur oberflächlich modernisierte klassische Tradition einfügte, umzumünzen und in die Figur eines Zauberers umzuwandeln.²³ »Una parola non concede intera la sua forza che a colui il quale ne conosce le origini prime« – schreibt D'Annunzio. Und auch nach den Worten Hofmannsthals ist der Zauberer derjenige, der den Ursprung beschwört und die innere Kraft des Wortes durch ein alchemistisches Verfahren freilegt.²⁴ Alles Definitive der Wirklichkeit wird ins Sinnbildliche gewan-

¹⁹ D'Annunzio: *L'arte letteraria nel 1892. La poesia*. In: *Il Mattino*, 28-29 Dezember 1892.

²⁰ D'Annunzio: *La Chimera* (1889-1890). In: Ders.: *Versi d'amore e di gloria*. Bd. I. Hg. von Anna Maria Andreoli und Niva Lorenzini. Milano 1982, S. 587.

²¹ D'Annunzios unveröffentlichtes Fragment aus den Jahren 1892-1894, zitiert in: Ders.: *Versi d'amore e di gloria*. Bd. I (Anm. 20), S. LVIII.

²² D'Annunzio: *Notturmo* (1921). Roma 1934, S. 47-148.

²³ Vgl. Giuseppe Petronio: *Ipotesi per una biografia di D'Annunzio*. In: *Quaderni del Vittoriale*, November-Dezember 1979, S. 33.

²⁴ D'Annunzio: *Note sulla vita*. In: *Il Mattino*, 22-23 September 1892.

delt, das Sinnbildliche ins Definitorische, und eben dadurch löst es den Künstler aus den Zwängen seiner Realitätsbezogenheit:

O poeta, divina è la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; il Verso è tutto.²⁵

II

Gewiß wäre es möglich, D'Annunzios Übersetzung von Hofmannsthals Aufsatz in das philologische Raritätenkabinett der Komparatistik einzureihen oder höchstens als weiteres Dokument der Wende D'Annunzios – nach seinen jugendlichen Verwirrungen – zu betrachten.

Immerhin weckt jedoch der Umstand Interesse, daß es sich bei D'Annunzios Übersetzung um eine extrem freie Wiedergabe des Hofmannsthalschen Textes handelt, in der originalgetreue Übertragung und freie Bearbeitung ineinanderwirken. Dieses Spiel weist auf einen anderen, ungeschriebenen Text hin, der Aspekte der kulturellen Debatte der Zeit widerspiegelt, und – einem Dialog zwischen den beiden Autoren gleich – Gemeinsamkeiten und Differenzen in deren Poetik und Weltanschauung beleuchtet.

Aus dem Vergleich zwischen den Texten ergibt sich eine überraschende Vielzahl von Veränderungen, und es ist auffallend, daß der Übersetzer keine Bedenken hatte, das Original gründlich umzuschreiben: ja, daß es ihm offensichtlich gerade hierauf ankam.

Die Eingriffe D'Annunzios in den Aufsatz Hofmannsthals sind zweifacher Art. In erster Linie handelt es sich um Umarbeitungen, die sich auf die in dem Aufsatz erörterten Texte D'Annunzios beziehen; sodann aber auch um bemerkenswerte Abweichungen, die fast unauffällig auf eine Veränderung des Porträts des Schriftstellers aus Pescara abzielen, offenbar mit der Absicht, sie seinem Selbstbild der neunziger Jahre noch genauer anzugleichen.

Die Veränderungen, die die Werke D'Annunzios betreffen, bieten der Interpretation keine Schwierigkeiten. Sie sind vorwiegend auf die Emp-

²⁵ D'Annunzio: *Isottee* (1889-1890). In: Ders.: *Versi d'amore e di gloria*. Bd. I (Anm. 20), S. 454. Vgl. dazu Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Firenze 1966, S. 401ff.

findlichkeit des Autors zurückzuführen, der sich mit den Ungenauigkeiten des Rezensenten nicht abfinden kann.

Was seine Prosa angeht, werden die zahlreichen, vielleicht nicht beabsichtigten Nachlässigkeiten Hofmannsthals sorgfältig verbessert.²⁶ Die Handlung der »Novelle della Pescara« wird neu erzählt. Und wo Hofmannsthal die surrealen Komponenten der Geschehnisse, die Kreatürlichkeit der Figuren, die Dekadenz der Atmosphäre betont, da hebt die Übersetzung die Gewalt, die Greuel, die Öde hervor, die ja in der Tat die Fabel beherrschen.

Ähnliches gilt für die der lyrischen Produktion D'Annunzios gewidmeten Seiten, in denen Interpolationen und Abweichungen die Ungenauigkeiten des deutschen Verfassers in den Vordergrund rücken. Wir finden weder die Stelle aus »Villa Chigi«, »Und meinen Blicken erschien ihre Hand wie gestorben, ein totes / Schien sie, ein wächsernes Ding, diese lebendige Hand«, die Hofmannsthal so frei wiedergibt, daß sie kaum wiederzuerkennen ist,²⁷ noch die vom österreichischen Autor sehr ungeschickt zitierte Stelle der vierten Ballade aus »Isotteo« wieder: »Ihr Hände, die ihr meinen Qualen das Tor der schönen Träumen aufschloset«. Statt dieser Gedichte erwähnt D'Annunzio andere Werke, die von Hofmannsthal kaum in Erwägung gezogen werden, die aber offensichtlich für den Autor selbst eine besondere Bedeutung haben. So z.B. die Stelle aus »In un mattino di primavera«: »Non ti destare, non ti destare [...]«, oder die siebte, an Anklängen an die Renaissance reiche Ballade aus dem »Isotteo« »Il mister favoloso in cui la selva [...]«.

Vom Wunsch gelenkt, den eigenen Versen mehr Raum zu schenken, gibt D'Annunzio längere Zitate seiner Lyrik wieder, wo Hofmannsthal Paraphrasen vorzog,²⁸ oder wo es der Übersetzung der Verse an Sorgfalt

²⁶ In Bezug auf »La vergine Orsola« wird der Geliebte wieder zum Verwalter (nicht Landbriefträger, wie Hofmannsthal geschrieben hatte), in Bezug auf »Gli idolatri« werden die Ungenauigkeiten der Hofmannsthalschen Fassung verbessert: nur die Beraubten gehen zum Angriff gegen die Feinde über; die Kirche, in der das Gemetzel stattfindet, trägt keinen evokativen Charakter (weder Lilien noch Schnitzwerk); die Mauer des Hauses, von dem Helden des Romans »L'innocente« bewohnt, wird wieder zum Turm.

²⁷ Im Original lautete das Gedicht folgendermaßen: »Io la guardai. La mano bianchissima parvemi esangue, / parvemi cosa morta. Morta la cara mano«. D'Annunzio: Villa Chigi (1892). In: Ders.: Versi d'amore e di gloria (Anm. 20), S. 364.

²⁸ Implizite Andeutungen werden zu Zitaten – »pallido men di lei«, »oltre la vita invano«; Zitate werden erweitert. Dies trifft auf die elfte Ballade aus »Isotteo« zu und auf die Verse einer anderen Lyrik von »Isotteo« »Il dolce grappolo«; darauf folgt eine Stelle aus dem Gedicht »Sera

fehlte: Der aus »Villa Chigi« falsch zitierte sowie der unvollständig abgeschriebene Abschnitt aus »Il dolce grappolo« sind von D'Annunzio im Original wiedergegeben. Wo Hofmannsthal schließlich den Tod als einen schönen heidnischen Jüngling mit den Gelüsten und Träumen als *valets de pied* mit blühender Phantasie beschreibt, fühlt sich D'Annunzio berechtigt, dem Originaltext hinzuzufügen: »non la dea dei cimiteri / ma una fresca donna e forte / cui valletti lusinghieri / sono i Sogni ed i Piaceri / dal gentil volto pagano«. Die Aufzählung von Abweichungen dieser Art bestätigt den Eindruck, daß, abgesehen von der Vorliebe für die Ausweitung des Zitats, die Akribie D'Annunzios dem jungen Hofmannsthal gegenüber zugleich einen freundlichen Tadel enthält: so als wollte der Italiener ihm die impressionistische Selbstbezogenheit der Deutung seiner Werke²⁹ und das daraus erwachsende »manipulierende« Verhalten vorwerfen. Es ist oft behauptet worden, daß Hofmannsthal als Rezensent der zeitgenössischen Literatur die besprochenen Schriftsteller als Masken benützt, die die Züge seiner eigenen Persönlichkeit nur unzulänglich verhüllen.³⁰ Es kommt noch hinzu, daß er bei der Analyse der Texte anderer zugleich stets auf der Suche nach Gleichnissen ist, die seine von Zweifeln getrübe Identität erhellen sollen.³¹ Sie sind, wie Hofmannsthal im Aufsatz über Barrès zu sagen pflegt: »die, die Nietzsche rät, auch wohl die Allegorie, wodurch sich Schwerverständliches offenbaren und einprägen soll«;³² und dazu gelten sie ihm als »eine ideologische Karte: ein Schlüssel der Analogie, der ihm sein Inneres deuten hilft«.³³

sui colli d'Alba:« »... Voi / tutte, apprenze de la divina Bellezza ne puri / occhi, non mi rapite l'anima«; im Anschluß daran finden wir wenig bedeutende Interpolationen aus »Isotteo« »bianche e pure come ostie in sacramento« und »dal collo puro, de la rosea gota«.

²⁹ Vgl. René Wellek: Hofmannsthal als Literaturkritiker. In: *Arkadia* 20 (1985), S. 66.

³⁰ Vgl. Franz Kuna: Von Barrès' »Philippe« bis zu Philipp Lord Chandos: Die Entwicklung einer Form. In: *Peripherie und Zentrum. Festschrift für Adalbert Schmidt*. Hg. von Gerlinde Weiss und Klaus Zelewitz. Salzburg-Stuttgart-Zürich 1971, S. 121-135.

³¹ Vgl. Rudolf Kassner: Loris. In: Für Rudolf Hirsch zum siebenzigsten Geburtstag. Frankfurt a.M. 1975, S. 298-309. In diesem Essay über die Prosa des jungen Hofmannsthal behauptet der Verfasser, daß in den meisten Aufsätzen der neunziger Jahre Hofmannsthal, auf der Suche nach einem einheitlichen Sinn des Lebens, um die Überwindung der Trennung zwischen Idee und Natur, Natur und Geist ringe.

³² GW RA I 119.

³³ GW RA I 124.

In den Aufsätzen, die Hofmannsthal D'Annunzio widmet,³⁴ ist diese Widerspiegelung autobiographischer Elemente besonders anschaulich: »Hofmannsthal se met en scène lui-même«, schreibt Pouget, »il campe sa propre image, avant de se tourner vers d'Annunzio«.³⁵

Der Vergleich zwischen den beiden Texten stützt diese oft vertretene Interpretation. Die reiche Instrumentalisierung und die Ichbezogenheit der Hofmannsthalschen Rezeption werden durch die Korrekturen und Veränderungen D'Annunzios auffälliger: Daß von dem Werk D'Annunzios nur scharfsinnige, aber wenig reflektierte Einfälle zurückbleiben, daß er auswendig und ungenau zitiert, zeugt von einem gierigen und zerstreuten Leseverhalten, das als Beweis einer tiefsitzenden existenziellen Angst betrachtet werden kann.

Zu den legitimen Einwänden eines Autors, der die Integrität seines Werkes verteidigt, können hingegen die zahlreichen Veränderungen, die die Grundargumentation der Analyse betreffen, nicht hinzugezählt werden.

Die einfachste Hypothese, daß es sich nämlich um Übersetzungsfehler D'Annunzios handele, die durch eine unzulängliche Kenntnis der deutschen Sprache bedingt sind, überzeugt nicht. Vielmehr handelt es sich bei dem in der »La tavola rotonda« veröffentlichten Text um eine schöpferische Tat sui generis. Man kann sogar behaupten, daß die italienische Version aus der Rivalität zwischen zwei Virtuosen der Sprache entsteht, die Pouget schon im Aufsatz Hofmannsthals erkannt hatte und die sich hier stilistisch wiederholt.³⁶ Nach einem mühevollen und unsicheren Anfang, und trotz einiger unerwarteter Einbrüche, beugt sich der Aufsatz D'Annunzios der Hofmannsthalschen Bildlichkeit und erreicht eine überraschende sprachliche und klangliche Genauigkeit. Im übrigen beweisen die Wortwahl und das weite Netz der kulturellen und emotionalen Bezüge eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen den beiden Autoren.³⁷

³⁴ Vgl. Mazzarella (Anm. 11), S. 41; Ritter Santini: *La memoria sentimentale* (Anm. 4), S. 18-19.

³⁵ Michèle Pouget: *L'interrogation sur l'art dans l'oeuvre essayistique de Hugo von Hofmannsthal*. Frankfurt a.M.-Bern-New York 1983, S. 113.

³⁶ Ebd., S. 166.

³⁷ In einem Essay von Ria Schmulow-Claassen aus dem Jahr 1896, »Die neue Kunst«, finden wir folgende Stellungnahme: »[die Kunst] flüchtet zu den Griechen oder in die Renaissance [...]. Aber sie irrt sich. – Sie vermag den unkomplizierten, kräftigen Geist einer

Daß es hier nicht um Fehler geht, wird unter anderem durch die Kohärenz der Interpolationen bestätigt, die so konzipiert sind, daß sie die schriftstellerische Entwicklung D'Annunzios sehr genau widerspiegeln.

Die meisten Umformungen des Übersetzers scheinen demnach das Ziel zu haben, D'Annunzios eigene Persönlichkeit und sein Werk in anderem Licht erscheinen zu lassen, so daß sie sich in die heroische und übermenschliche Konstellation einfügen, die D'Annunzios Bestrebungen Anfang der neunziger Jahre charakterisieren. Wie er an einer berühmten Stelle aus »Il trionfo della morte« schreibt: »Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra, o Cenobiarca; e prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell' Übermensch, del Superuomo«. ³⁸

Bis in die Sprache hinein finden wir die Spuren dieser Absicht. Um jenes Bild von sich selbst zu bestätigen, wählt D'Annunzio eine mittlere, auf Erfäßbarkeit ausgerichtete Sprache. Es ist, als wollte er damit Anspruch auf eine entsprechende Stellung zwischen Naturalismus und der Mystik des frühen Symbolismus erheben, die, wie er meinte, seinem Werk zustünde. So ist es nur konsequent, wenn er jegliches niedrige oder umgangssprachliche Element ausschaltet, und demgegenüber ebenso die Worte mit religiösem oder erhabenem Beigeschmack, die häufig im Original auftreten, auf ein Minimum beschränkt.

Besorgt, sein aristokratisches Selbstbild durch plebejische Züge getrübt zu sehen, ³⁹ greift D'Annunzio immer dann in den Hofmannsthalischen Text ein, wenn er auf Triviale zu stoßen meint. Um nur einige im Text enthaltene Beispiele anzuführen: er glaubt den banalen Ausdruck »pagi«, den alltäglichen »grandi talenti dell'epoca« und den naiven »zwischen den Kindern des Lebens« eliminieren zu müssen; außerdem zieht er es vor, »monelli« in die eleganteren »fanciulli«, »Perspektive« in »perspicacia«, den zu bürgerlichen Ausdruck »Haus halten« in »salirano ad arricchire« abzuändern.

alten Zeit gar nicht einzufangen – es wird ein nervöses Griechentum und eine grüblerische Renaissance. Nur auf der äußeren Form ist der Stempel jenes Geistes in unvergleichlicher erneuerter Weise haften geblieben, und wir bewundern ihn in der knappen, durchsichtigen, funkelnden und doch so vieldeutigen Sprache von Gabriele d'Annunzio oder (in der deutschen Poesie) von Hugo von Hofmannsthal«. (BW Schmujlow-Claassen 134f.).

³⁸ D'Annunzio: *Il trionfo della morte* (1894). In: Ders.: *Prose di Romanzi* (Anm. 6), S. 644.

³⁹ Vgl. Petronio (Anm. 23), S. 33.

Nur schwer nachweisbar, aber nicht weniger interessant ist der Gegenprozeß: der Versuch, die auf eine mystische Dimension bezogenen Textstellen möglichst ganz auszumerzen. »Offenbarung« wird zu »manifestazione«, »Spiegelbild« und »Traumgestalt« – Wörter, die reich an neuplatonischen Anklängen sind, die D'Annunzio sicher auffallen – werden zu »illusione«, »leggerezza«, »chimera«. Es verliert sich der esoterische Bezug auf die »tiefen Brunnen«; »Trieb« wird als »tendenza« übersetzt.

Diese sorgfältige umfunktionierende Wortwahl reicht bis in die Struktur des Satzes hinein. D'Annunzio umgeht den elliptischen und von Assoziationen geprägten Satzbau Hofmannsthals, der ihm zu impressionistisch erscheint – er zieht Hendiadyoine vor, um die problematische und heldenhafte Natur seiner Absichten besser zu unterstreichen. Außerdem weicht er dem im Original vorhandenen Übermaß an Introspektion aus, entzieht sich dem Vergleich mit anderen zeitgenössischen Autoren, vorwiegend Bourget und Barrès, sowie dem in der französischen Dekadenz so verbreiteten Argument der Pathologie. Diese den Zeitgeist bestimmenden Aspekte werden durch den Hinweis auf den männlichen Schmerz ersetzt – einen Schmerz, der den Dichter zutiefst bewegt, ohne ihn jedoch zu beugen.⁴⁰ Aus moralischer Perspektive zensiert er die Hofmannsthalsche Anspielung auf das Haschisch, er unterschlägt den Begriff »neuropathisch« und »Neurose«; »Phantastik« ist mit »Idealità«, »Stimmungsgehalt« mit »aroma« übersetzt. Das gilt auch für typische Vorstellungen des fin de siècle, die der »überfeinen Seele« etwa, die D'Annunzio schlichtweg unterdrückt, und die der »sensitiven Frauengestalt«, die er in das allgemeinere »sensibilità dolorosa« abändert.

Mehr noch als die Abweichungen ist für die Forschung die Analyse der originalgetreu übertragenen Stellen von Interesse. Das Fehlen von Eingriffen in einem derartig umgearbeiteten Text kann nicht als Zufall bewertet werden. Implizit werden damit die von D'Annunzio bejahten

⁴⁰ In dem zitierten Brief an Georges Hérèle behauptet D'Annunzio: »Il Dolore finalmente mi diede nuova luce. Dal Dolore mi vennero tutte le rivelazioni (...) incominciai a soffrire con la stessa intensità con cui avevo goduto. Il Dolore fece di me un uomo nuovo (...) E, poiché la mia arte era già matura io potei manifestare d'un tratto il mio nuovo concetto di vita in un libro intero e organico. Questo libro è l'Innocente«.

Übereinstimmungen ausgedrückt, die weit über die vagen Gemeinsamkeiten zwischen den Zeitgenossen hinausgehen.⁴¹

Betrachtet man die Stellen, an denen der Italiener keine Änderungen vornimmt, so erweist sich, daß sie ein Thema betreffen, in dem D'Annunzio und Hofmannsthal sich einig wissen: die Poesie als Herausforderung eines einsamen Ich gegen eine vom Tod beherrschte Welt. Noch radikaler als bei anderen zeitgenössischen Schriftstellern ist es das Postulat der beiden Autoren, sich nicht auf die Darstellung des Konflikts zwischen Kunst und Natur zu beschränken. Sie streben nach einem integralen Humanismus »in comunione di spirito con l'intera somma della umana esperienza«, den D'Annunzio in der Schrift »Cento pagine« theoretisch fundiert hat, und den er als die einzige Form der Erkenntnis preist, die dem Menschen zugestanden wird:⁴²

Se t'è l'acqua visibile negli occhi
e se il lätice nudre le tue carni,
viver puoi anco ne' perfetti marmi
e la colonna dorica abitare

Natura e Arte sono un dio bifronte
che conduce il tuo passo armonioso
per tutti i campi della terra pura.
Tu non distingui l'un dall'altro volto
ma pulsare odi il cuor che si nasconde
unico nella duplice figura.

Diese von D'Annunzio 1903 thematisierte Perspektive⁴³ findet eine überraschende Vorwegnahme in einem 1895 geschriebenen Brief Hofmannsthals an Beer-Hofmann:

Auch der D'Annunzio geht mir jetzt beim zweitem Lesen unglaublich nahe.
Er sucht auch, wie Sie, den Schnitt durchs Leben der weder durch die reine
Erscheinung, noch durch die *ultima rationes* läuft, sondern durch aller

⁴¹ Zu der europäischen Gesinnung D'Annunzios vgl. Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (Anm. 25); und weiter: *Atti del convegno su D'Annunzio e il simbolismo Europeo* (Anm. 5); *Atti del Convegno D'Annunzio e la cultura germanica* (ebd.); Guy Tosi: *Incontri di D'Annunzio con la cultura francese*. In: *Quaderni del Vittoriale*, März-April 1981, S. 26-32 und ders.: *D'Annunzio e il romanzo futuro*. In: *Quaderni del Vittoriale*, September-Oktober 1981, S. 67-85.

⁴² Marabini Moevs: *Gabriele d'Annunzio e Schopenhauer*. In: *Atti del convegno D'Annunzio a Yale*. Hg. von Paolo Valesio. *Studi dannunziani*, 3-4 (1988), S. 275.

⁴³ D'Annunzio: *Alcyone* (1903). Milano 1988, S. 116-117.

mannigfaltigste Gewebe in der Mitte, und wirklich suggeriert er einem manchmal das ungeheure Gefühl, eine Seele in ihrer Totalität zu spüren, wie man das nur am eigenen Ich zu erleben gewohnt ist, nämlich nicht aus einer plötzlichen, sehr charakteristischen Gebärde sondern aus einer wundervollen Anhäufung von kleinen Tatsachen, unscheinbaren Zügen, Erinnerungen, Assoziationen, und tausendfachem Dreinspielen der Umwelt. Er ist mir unter allen lebenden der merkwürdigste Künstler.⁴⁴

Jene so stark betonte Totalität wird von Erinnerungen, Assoziationen, aber auch Erlebnissen geprägt, die in der Vergangenheit wurzeln. In dem Gewesenen versteckt sich in der Tat der Sinn, der, von einem Offenbarungsdrang geprägt, sich durch sein ganzes Werk zieht: Vergangenheit als existenzielle Bedrohung in »Gestern« und in »Der Tod und der Tod« die in der Gegenwart wieder auflebt und alle Erklärungsmuster in Frage stellt; die mythische Vergangenheit, die für Werke wie »Der Tod des Tizian« und »Age of Innocence« bezeichnend ist, die sich als Teil einer vom Platonismus geprägten Allegorie umformt; die historistisch geprägte Vergangenheit endlich, die wir in einer Fragment gebliebenen Renaissancetragödie »Ascanio und Gioconda« und in der Bearbeitung der »Alkestis« nach dem griechischen Original finden. Es ist gewiß kein Zufall, daß Hofmannsthal gerade diese beiden Epochen mit besonderem Interesse verfolgt.

Trotz des von D'Annunzio selbst immer wieder erhobenen Anspruchs, Begründer einer neuer Menschheit zu sein, entzieht sich diese Totalität auch für ihn jeglicher Zukunftsbezogenheit. Vielmehr bricht in ihm stets erneut der von Vittorio Roda hervorgehobene Widerspruch zwischen dem »Naturraum«, der der Vorzeit angehört, und dem zukunftsorientierten »Willensraum« auf, der doch reine Utopie bleibt. Ein Widerspruch, den D'Annunzio zuletzt zugunsten des Gewesenen löst.⁴⁵ Sein Platz bleibt in jenem unendlichen Weben, das Gegenwart und Vergangenheit, Zitate aus dem kulturellen Erbe und Träume, Künstlichkeit der Rhetorik und leidenschaftlichen Lebenswillen innig miteinander verknüpft: »eterno gioco che sa giungere fino alla apoteosi del virtuosismo tecnico, della fascinazione oratoria, della fede orfica nella parola«.⁴⁶

⁴⁴ Brief an Beer-Hofmann vom 16. Juni 1895. In: BW Beer-Hofmann 54.

⁴⁵ Vgl. Vittorio Roda: La strategia della totalità. Bologna 1978, S. 65-77.

⁴⁶ Raimondi: Il silenzio della Gorgone (Anm. 13), S. 89.

In diesem Streben wird der Italiener, wie auch der Österreicher, von Anregungen geleitet, die aus dem Repertoire der Weltliteratur stammen. D'Annunzio bewahrt – wie Hofmannsthal zutreffend schreibt – Kunst und Schönheit in dem einzigen Museum, das aufzubauen sich lohnt, das Museum des allesfressenden Künstlers, der sich verpflichtet fühlt, für die Zeichen der Kunst zu bürgen.⁴⁷ »Tradimenti«⁴⁸ nennt sie D'Annunzio. Ihnen verdankt er den glücklichen Einfall,⁴⁹ den er dann in Poesie umwandelt.

Obschon beide Autoren auf dieser Suche nach Materialien, die als »materia infiammata« aus einem »terreno volcanico«⁵⁰ hervorbrechen, der gesamten europäischen Kultur verpflichtet sind, ist Italien als mythisches Kulturland das erkorene Revier, in dem die Schriftsteller einander begegnen. Die grundlegende Zustimmung D'Annunzios zu einigen der im Aufsatz Hofmannsthals ausgedrückten Anschauungen ist wesentlich auf die gemeinsame Liebe zur klassischen Tradition und zur italienischen Renaissance zurückzuführen. Vergil, Botticelli, Lorenzo de' Medici, Petrarca, Tibull, Horaz, Cellini und Machiavelli werden in den Texten beider mit einer unglaublichen Erkenntnis nachdrücklich hervorgehoben, fast als handelte es sich um seltene und kostbare Objekte der Ära der Dekadenz.

Es ist erwiesen, daß D'Annunzio den sehnächtigen Wünschen deutscher Leser entgegenkam, die »seine sinnliche Italianität als Bestätigung der eigenen Phantasie brauchten«.⁵¹ Dies gilt gleichermaßen für Hofmannsthal, der lange Jahre damit beschäftigt war, die merkwürdige Fähigkeit seiner italienischen Kollegen zu studieren, die darin bestand, das Konkrete der Natur durch das Spiel lebendiger Zitate zu ersetzen.⁵²

Während die Literaturhistoriker die Rolle Venedigs und der »romantitas«, als Provinz eines barocken und kaiserlichen Österreich, gründlich

⁴⁷ Giorgio Barberi Squarotti: *Gli inferi e il labirinto*. Bologna 1974, S. 96.

⁴⁸ »Tradimenti« sind sehr freie Übersetzungen der klassischen Dichter, die D'Annunzio in »Primo Vere« (1879) sammelt.

⁴⁹ D'Annunzio: *Il piacere* (1889). Milano 1951, S. 126.

⁵⁰ D'Annunzio: *Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile* (1944). In: Ders.: *Prose di ricerca, di lotta e di comando*. Hg. von Egidio Bianchetti. 2. Aufl. Milano 1956, S. 11.

⁵¹ Lea Ritter-Santini: *Lesebilder*. Stuttgart 1978, S. 218.

⁵² Vgl. Pouget: *L'interrogation sur l'art dans l'oeuvre essayistique de Hugo von Hofmannsthal* (Anm. 35), S. 128, 156-157.

erforscht haben,⁵³ ist die Frage nach der Bedeutung, die Italien für den jungen Hofmannsthal annimmt, weitgehend vernachlässigt worden.⁵⁴ Unter dem Bild Italiens darf man nicht das Heimatland des ästhetischen Sammlers wie in »Gestern« verstehen, nicht den magischen Ort, in dem alles symbolisch verfärbt wird, wie in »Der Tod des Tizian« oder im Roman »Andreas oder Die Vereinigten«, nicht die Kulisse für merkwürdige und flüchtige Begegnungen, wie in »Der Abenteurer und die Sängerin« oder in »Silvia im »Stern«, und ebensowenig den Auslöser eines heftigen Konflikts zwischen Leidenschaft und Rationalität, der in dem Drama »Das gerettete Venedig« dargestellt wird. Vielmehr handelt es sich um Kulturfragmente, die, der von Chandos beschriebenen Muräne gleich, ein rebellisches Denken wecken und das Spiel einer schöpferischen, von Wirklichkeit befreiten Vorstellungskraft ermöglichen, vom Wunsch erfüllt, dem Toten Leben einzuhauchen. Es sind Bilder, die sich dem Instrumentarium des Pathologen entziehen und stets von neuem Begeisterung heraufbeschwören, von dem Wunsch beseelt, jegliche Starrheit zu überwinden.

In den »Blättern für die Kunst« von 1896 findet man eine Stelle von George, in der eine solche Vorstellung Italiens dargelegt wird:

(...) nun ist aber fast die hervorragendste und natürlichste aller deutschen stammeseigenheiten: in dem süden (...) zu dem wir dichter pilgern (...) in der tiefe das licht zu finden: ewige regel im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation.⁵⁵

Italien, das »Schicksalsziel der deutschen Träume«,⁵⁶ stellt sich als »aristokratischer und heldenhafter« Ort der kosmischen und rituellen Immanenz des Poetischen und Bildlichen dar, die verdeckt bleibt, bis die

⁵³ Vgl. Geneviève Bianquis: *L'image de Venise dans l'oeuvre de Hofmannsthal*. In: *Revue de littérature comparée*, 32 (1958), S. 321-326, und Paul Requadt: *Die Bildersprache in der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*. Bern 1962, S. 215-239. Zur »romanitas« vgl. Helmut A. Fiechtner: *Hugo von Hofmannsthal und die Romanität*. Wien 1935 [Diss.]; Ernst Robert Curtius: *Hofmannsthal und die Romanität*. In: *Neue Rundschau* 40 (1929), S. 651-659; Massimo Cacciari: *Intransitabili utopie*. In: *Hofmannsthal: La torre*. Milano 1978, S. 155-226.

⁵⁴ Vgl. Dean Lowell Castle: *Italy in the Life and Work of Hugo von Hofmannsthal*. Illinois 1971 [Diss.].

⁵⁵ *Blätter für die Kunst* 3, N. 2 (1896); Vgl. dazu Emmy Rosenfeld: *L'Italia nella poesia di Stefan George*. Milano 1948.

⁵⁶ Mario Pensa: *Stefan George e l'Italia*. In: *Il Veltro* 6 (1962), S. 229. Weiter Gabriella Rovagnati: *D'Annunzio nella traduzione di George*. In: *Sulla traduzione letteraria*. Contributi

wunderbare schöpferische, im Innern des Dichters verborgene Kraft sie offenbart.⁵⁷

In einem autobiographischen Brief von 1892 an seinen französischen Übersetzer, Georges Hérelle erklärt D'Annunzio die Bedeutung, die die »Muse Italien« für ihn einnimmt:

Nel libro di versi intitolato *La chimera* sono numerose le odi che fanno pensare agli affreschi delle cappelle fiorentine e dei palazzi lombardi. Infatti io guardavo la vita con gli occhi di un quattrocentista mezzo pagano e mezzo cristiano: con gli occhi di un discepolo di Fra Filippo (Lippi).

Und an einer anderen, dem »Isottee« gewidmeten Stelle heißt es:

Nel libro di versi intitolato *Isottee* io volli rinnovare le forme metriche tradizionali dell'antica poesia italiana del secolo XV, cantando le ballate alla maniera di Lorenzo il Magnifico.⁵⁸

In diesen Zitaten wie in dem Aufsatz Hofmannsthal's wird Italien zu einem mythischen Ort erkoren,⁵⁹ an dem aller Schutt der Vergangenheit, alle entseelten Trümmer sich neu beseelen, sich die Empfindungen und die Kenntnis der ewigen Regeln von Natur und Kunst vereinen, so daß die von der tödlichen Banalität hervorgerufene Leere, die zwischen »alten Möbeln« und »neuer Nervosität« entsteht, überwunden werden kann.⁶⁰

alla storia della ricezione e traduzione in lingua tedesca di opere letterarie italiane. Hg. von M. G. Saibene. Milano 1989, S. 100-102. Weiter vgl. Claudio Magris: Il »Poema paradisiaco« del D'Annunzio e il »Traurige tånze« di Stefan George. In: *Lettere italiane* 12 (1960), S. 284-295; Gert Mattenklott: D'Annunzio e George. In: D'Annunzio e la cultura germanica (Anm. 4), S. 243-254.

⁵⁷ »Io sono una struttura, una sostanza e posso farmi simile a tutte le parvenze della materia costruita e atteggiata interpreto il linguaggio, i caratteri e numeri delle cose non dall'esterno, ma dall'interno«. D'Annunzio: *Libro segreto*. In: Ders.: *Prose di Ricerca*. Bd. II. Milano 1960, S. 846.

⁵⁸ Microfilm im Archiv des Vittoriale, zitiert in: Teresa Ariosto: *La fortuna critica di D'Annunzio in Europa*. Roma 1990 [Diss.], S. 62 ff.

⁵⁹ Vgl. dazu Raffaella Bertazzoli: In margine a una lirica dannunziana tradotta da Paul Heyse. In: D'Annunzio e la cultura tedesca (Anm. 4), S. 253-254.

⁶⁰ Wie Aspetsberger feststellt, hat man unter dem Begriff »schöne Möbel« die »Drapierung der im Leben wurzellosen Empfindung« zu verstehen, während »moderne Nervosität« den Schmerz des Verlusts von Anhaltspunkten, die sterile Ichbezogenheit von Epigonen meint (Hofmannsthal und D'Annunzio. *Formen des späten Historismus* [Anm. 4], S. 430). Der Einfluß Nietzsches (vgl. u. a. *Unzeitgemäße Betrachtungen. II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*) ist hier besonders auffallend und kann als Voraussetzung der Übereinstimmung zwischen den beiden Autoren betrachtet werden.

Auch in den »Römischen Elegien« des Heutigen, des Italieners, wandeln die Grazien. Aber der Dichter hat sie erst in das Atelier des Tizian geschickt, sich umzukleiden. [...] Zu diesen Elegien hat Rom all seine Erinnerungen hergegeben: die herrischen, die sehnächtigen, die prunkenden, die mystischen, die melancholischen. Diese komplizierte Liebe saugt aus der Landschaft, aus Musik, aus dem Wetter ihre Stimmungen. [...] Diese Liebe ist wie gewisse Musik, eine schwere, süße Bezauberung, die der Seele Unerlebtes als erlebt, Traum als Wirklichkeit vorspiegelt.⁶¹

Die Stelle aus dem Roman »Trionfo della morte«, die Hofmannsthal in seinem Gedächtnis behielt und die er in dem Aufsatz über D'Annunzio von 1894 als Metapher wiedergibt, beweist die Faszination dieses Gewesenen, das zur Empfindung wird, und die Bewunderung für einen Künstler, der die Gabe besitzt, Überreste in Poesie zu verwandeln. Sie enthält die von ihm so leidenschaftlich erzielte Verwicklung von Vergänglichkeit und Ewigkeit, von Illusion und Wirklichkeit, von Streben und Erfüllung. Angezogen von dieser Erinnerung scheint Hofmannsthal zu sein, aber nicht überzeugt. So zeichnen sich denn auch allmählich die Unterschiede zwischen den beiden Autoren ab: Hofmannsthal meint etwas Künstliches, Unnatürliches, wenn er eine Vergangenheit wie diejenige D'Annunzios beschwört – ein Weg, der zuletzt in Formalismus mündet. Er fühlt außerdem, daß die »Visionen« des Italieners, die aus dem Bedürfnis entspringen, Erscheinung und Bedeutung zu vereinen, zuletzt erstarren.⁶²

[...] ringsum aber zwischen Myrtenbüscheln liegen und leuchten am Boden Trümmer von schönem und sinnlichem antiken Marmor: zarte, anmutige Hände, die den Fetzen eine Chlamys halten, herkulische Arme mit wütend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste [...]. Es ist sehr sonderbar, wenn einer in so starren Dingen das Bild seiner Vision der Welt findet, da doch im Dasein alles gleitet und fließt. Und es ist sehr charakteristisch, daß sich ihm in den steinernen, künstlichen Spuren einer vergangenen Zeit das Leben ankündigt. Es ist in der Tat etwas Starres und etwas Künstliches in der

⁶¹ GW RA I 180.

⁶² »Oggi so che ogni soglia è misteriosa e che non mai lo spirito dovrebbe esser tanto vigilante quanto nel rischiare l'atto di varcarla. Ovunque, comunque, s'io entro in una stanza, ricca o povera [...] sento che l'Invisibile mi viene incontro e mi alita sul cuore« (D'Annunzio: Il venturiero senza ventura [Anm. 50], S. 44).

Weltanschauung des Herrn d'Annunzio, und noch fehlt seinen merkwürdigen Büchern ein Allerletztes, Höchstes: Offenbarung.⁶³

Solche Verwicklung scheint sich auf das Spiel des Zauberers zu beschränken, der, um seiner unendlichen Macht Ausdruck zu verleihen, nur die Karten des Scheins mischt. Der junge Hofmannsthal sieht dagegen in der Wiederbelebung der Tradition nur eine schwache Brücke zwischen dem Dichter und den heraufbeschworenen Abgründen⁶⁴ und, im Einklang mit Walter Pater, auch bloß die Vorstufe eines esoterischen Prozesses, der darauf zielt, die Poesie in den ewigen Zyklus der Existenz zu versetzen, wo der Banalität und den Fälschungen des Alltäglichen kein Raum mehr gegönnt wird.

Im Jahr 1895 verfaßt Hofmannsthal seinen dritten Aufsatz über D'Annunzio, diesmal dem Roman »Le Vergini delle rocce« gewidmet. In diesem Essay erneuert der Österreicher die Bewunderung für den Künstler, der scheinbar dem Ästhetizismus endgültig entsagt hat, um sich »den Mächten, die binden«⁶⁵, hinzugeben. Neben vielen anderen Themen kehrt hier auch der Mythos der von D'Annunzio evozierten »Italianität« – Italien als metaphorisches Land der Wiedergeburt des Dichters – zurück. Aber das Bild hat sich wesentlich verändert: Um die Zerstückelung der Erlebnisse und den Konflikt zwischen Identifikation und Entfremdung zu überwinden, ist die einfache Benennung der »lateinischen Renaissance« nicht mehr ausreichend. Gefragt ist nun das mächtige Eingreifen des tatkräftigen Menschen, der fähig ist, diese Vergangenheit in poetische Gegenwart umzuwandeln.⁶⁶

Eine solche Kraft, ins Leben zurückgeleitet, kann uns ganze Länder entgegenragen [...]. Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, daß mir unter

⁶³ GW RA I 201. Vgl. dazu auch eine Stelle aus »Der Tor und der Tod« (GW GD I 284), die besonders im Einklang mit diesem Text steht.

⁶⁴ »Nichts umgibt uns als das Schwebende, Vielnamige, Wesenlose, und dahinter liegen die ungeheuren Abgründe des Daseins. [...] für einen Augenblick machen sieben durcheinandergelagerte Erinnerungen und der Anblick der sinkenden Sonne das Bewußtsein eines Menschen dem eines alten und starken Gottes gleich.« (GW RA I 572).

⁶⁵ GW RA I 213.

⁶⁶ Vgl. GW RA I 207.

dem Lesen wirklich manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Land entgegen, als käme Rom näher heraufgerückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne stärker hiernieder.⁶⁷

Am Ende schwindet für Hofmannsthal die Anziehungskraft D'Annunzios, sein Werk erstarrt in der Steifheit klassischer Rhetorik und in der Fixiertheit eines medusenhaften Blicks, der unfähig ist, trotz aller Schönheit der Sprache Fragmente und Empfindungen aus der Vergangenheit in die Gegenwart, aus der Welt des Möglichen in die der Realität zu übertragen.

In »Erinnerung schöner Tage« von 1896 beschäftigt sich Hofmannsthal mit der italienischen Literatur des vergangenen Jahrhunderts. Was ihn an den Büchern Marzanos und Pellicos fasziniert, ist nicht mehr das magische Hervortreten von Kulturfragmenten, sondern »Tat, nichts als Tat, die eine Tat, an der alles Glück, alle Würdigkeit des Daseins zu hängen scheint«.⁶⁸ Im Zusammenhang mit diesen Werken, die ein Engagement für die Wirklichkeit bezeugen, erwähnt Hofmannsthal auch eine Rede, die D'Annunzio im Wahlkampf 1896 hielt.

Hofmannsthal geht freilich nicht eigentlich auf den Inhalt ein, der in der österreichischen Presse heftigen Anstoß erregte. Was ihn anzieht, ist vielmehr die in der Rede bekundete Allianz zwischen Poesie und Aktion und der Beigeschmack der klassischen Rhetorik, die von D'Annunzio als künstliches Mittel in den Dienst seiner Einbildungskraft gestellt wird, um die Versöhnung der Gegensätze zu erreichen.⁶⁹ Als Hofmannsthal diese Rede zusammenfaßt, findet er begeisternde Worte für ihn, die aber nichts mehr von jenem Zauber verraten, den der italienische Dichter am Anfang der neunziger Jahre auf ihn ausgeübt hatte. Er versteht die Rede nur als »ein Ganzes, ein rhetorisches Kunstwerk« der schönsten und kräftigsten Ideologie.⁷⁰

⁶⁷ GW RA I 213.

⁶⁸ GW RA I 592.

⁶⁹ Vgl. Paul Requadt: Sprachverleugnung und Mantelsymbolik im Werk Hofmannsthals. In: DVjs 29 (1955), S. 263.

⁷⁰ GW RA I 592.

Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeine Nerven. Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige. Von den verblaßten Gobelins nieder winkt es mit schmalen weißen Händen und lächelt mit altklugen Quattrocento-Gesichtchen; aus den weißlackierten Sänften von Marly und Trianon, aus den prunkenden Betten der Borgia und der Vendramin hebt sich uns entgegen und ruft: »Wir hatten die stolze Liebe, die funkelnde Liebe; wir hatten die wundervolle Schwelgerei und den tiefen Schlaf; wir hatten das heiße Leben; wir hatten die süßen Früchte und die Trunkenheit, die ihr nicht kennt.« Es ist, als hätte die ganze Arbeit dieses feinfühligsten, eklektischen Jahrhunderts darin bestanden, den vergangenen Dingen ein unheimliches Eigenleben einzuflößen. Jetzt umflattern sie uns, Vampire, lebendige Leichen, beseelte Besen des unglücklichen Zauberlehrlings! Wir haben aus den Toten unsere Abgötter gemacht; alles, was sie haben, haben sie von uns; wir haben ihnen unser bestes Blut in die Adern geleitet; wir haben diese Schatten umgürtet mit höherer Schönheit und wundervollere Kraft als das Leben erträgt; mit der Schönheit unserer Sehnsucht und der Kraft unserer Träume. Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schöneren Geschöpfen eines künstlichen Daseins, mit den schlanken Engeln und Pagen des Fiesole, mit den Gassenbuben des Murillo und den mondänen Schäferinnen des Watteau. Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung. Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung. Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig; denn, wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat

Hugo von Hofmannsthal

Gabriele d'Annunzio

übersetzt von Gabriele d'Annunzio

Sembra, certe volte, *veramente*, che i nostri padri – i contemporanei dell' * Offenbach – e i nostri avi – i contemporanei del Leopardi – e tutte le innumerevoli generazioni loro abbian lasciato a noi – nati in ritardo – due sole cose: bei mobili e nervi sopraffini. La poesia di questi mobili ci appare come il passato; il gioco di questi nervi, come il presente.¹

Dai Gobelins impalliditi ci saluta il Passato con mani bianche e diafane, ci sorride dagli arguti volti del Quattrocento; dalle portantine bianche e oro di Marly e di Trianon, dai letti sontuosi della Borgia e della Vendramina si protende verso di noi e ci grida: »Noi avemmo l'amor fiero, l'amor raggianti; noi avemmo la magnifica orgia e il sonno profondo; noi avemmo la vita ardente; noi avemmo i dolci frutti e l'ebbrezza che voi non conoscete.« Ed é come se, in questo eclettico secolo di sentimenti sottili, tutto lo sforzo consista nell'infondere alle passate cose una vitalità propria che incute timore. Si aggirano intorno a noi *gli esseri d'un tempo, come vampiri, come viventi cadaveri*, simili alle scope animate di quell'infelice alunno del Mago. Noi abbiám fatto dei morti i nostri iddii. Quel che hanno, essi l'ebbero da noi. Infondemmo nelle loro vene il nostro miglior sangue. Cingemmo queste ombre con la più alta bellezza e la più meravigliosa forza che possa sopportare la vita: con la bellezza dei nostri desiderii e con la forza dei nostri sogni. Tutte le nostre idee di bellezza e di felicità si dileguarono dal nostro spirito, dalla nostra vita cotidiana, e *salirono ad arricchire* * gli esseri di una esistenza artificiale, gli snelli angeli * fiesolani, i fanciulli * del Murillo e le pastorelle lascive del Watteau. Non rimase a noi se non la vita freddolosa, la verità misera e solitaria: sacrificio senza ali. Noi non possediamo se non una memoria sentimentale, una volontà infiacchita o la terribile dote della duplicità interiore. Noi siamo i testimoni vigili della nostra vita. Vuotiamo il calice prima del tempo e restiamo pur sempre assetati; poiché – come disse *

¹ Der Stern * signalisiert Auslassungen durch D'Annunzio; *Kursive* kennzeichnen Hinzufügungen, Unterstreichungen freie Übersetzung. Die zahlreichen Veränderungen im Vergleich zum Original sind durch diese graphischen Mittel hervorgehoben. In den Anmerkungen werden nur die markantesten Abweichungen kommentiert.

einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, helllichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen den Kindern des Lebens umher.

Wir! Wir! Ich weiß ganz gut, daß ich nicht von der ganzen großen Generation rede. Ich rede von ein paar tausend Menschen, in den großen europäischen Städten verstreut. Ein paar davon sind berühmt; ein paar schreiben seltsam trockene, gewissermaßen grausame und doch eigentümlich rührende und ergreifende Bücher; einige, schüchtern und hochmütig, schreiben wohl nur Briefe, die man fünfzig, sechzig Jahre später zu finden und als moralische und psychologische Dokumente aufzubewahren pflegt; von einigen wird gar keine Spur übrigbleiben, nicht einmal ein traurig-boshafte Aphorisma oder eine individuelle Bleistiftnotiz, an den Rand eines vergilbten Buches gekritzelt.

Trotzdem haben diese zwei- bis dreitausend Menschen eine gewisse Bedeutung: es brauchen keineswegs die Genies, ja nicht einmal die großen Talente der Epoche unter ihnen zu sein; sie sind nicht notwendigerweise der Kopf oder das Herz der Generation: sie sind nur ihr Bewußtsein. Sie fühlen sich mit schmerzlicher Deutlichkeit als Menschen von heute; sie verstehen sich untereinander, und das Privilegium dieser geistigen Freimaurerei ist fast das einzige, was sie im guten Sinne vor den übrigen voraushaben. Aber aus dem Rotwelsch, in dem sie einander ihre Seltsamkeiten, ihre besondere Sehnsucht und ihre besondere Empfindsamkeit erzählen, entnimmt die Geschichte das Merkwort der Epoche.

Was von Periode zu Periode in diesem geistigen Sinn »modern« ist, läßt sich leichter fühlen als definieren; erst aus der Perspektive des Nachlebenden ergibt sich das Grundmotiv der verworrenen Bestrebungen. So war es zu Anfang des Jahrhunderts »modern«, in der Malerei einen falsch verstandenen Nazarenismus zu vergöttern, in der Poesie, Musik nachzuahmen, und im allgemeinen, sich nach dem »Naiven« zu sehnen: Brandes hat diesen Symptomen den Begriff der Romantik abdestilliert. Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. Gering ist die Freude an Handlung, am Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte,

con tanta bellezza e con tanta tristezza Paolo Bourget – il calice, che la vita ci porge, ha una sottile fenditura; e, mentre forse l'intera bevuta ci avrebbe inebriati, deve eternamente mancare quella parte di liquore che geme di sotto perdendosi. Così noi sentiamo nel possesso la perdita, e in ciò che accade sentiamo l'eterno indugio. Noi non abbiamo * radici nella vita e andiamo vagando – profeti e pure ombre cieche al giorno senza mai posa. Noi, noi! So bene che non parlo della grande intera generazione. Parlo soltanto di qualche migliajo di uomini sparsi nelle metropoli europee. Alcuni di costoro sono *già* celebri, scrivono libri curiosamente aridi, in un certo modo crudeli e pur commoventi e attristanti; altri, modesti o alteri, scrivono soltanto lettere – quelle lettere che, anche dopo cinquanta o sessant'anni, si ritrovano e si * conservano come documenti psicologici e morali. Di altri in fine non rimarrà traccia; non rimarrà nemmeno un aforisma tristamente maligno o una piccola nota segnata col lapis sul margine d'un libro ingiallito. Pur tuttavia questi due o tremila uomini hanno una certa importanza. Non è necessario che tra loro vi siano i genii * dell'epoca. Essi non sono per necessità nè la testa nè il cuore della generazione: essi ne sono semplicemente la coscienza. Con dolorosa lucidità essi sentono di essere gli uomini d'oggi; si comprendono fra loro; ed il privilegio di questa specie di massoneria spirituale è l'unico ch'essi abbiano innanzi al buon senso degli altri. Ma dalla scrittura jonadattica, con cui tra loro si narrano le loro stranezze e i singolari desiderii e le singolarissime sensibilità, la Storia trae appunto il ricordo dell'epoca.

Ciò che da periodo a periodo è »moderno« in questo senso spirituale mi pare più facile a sentire che a definire. Solo *la perspicacia* del sopravvivate può scoprire il motivo cardinale delle tendenze confuse. Così al principio di questo secolo era »moderno« nella pittura l'adorare un certo nazarenismo malo interpretato; nella poesia l'imitare la musica, e in genere l'aspirare alla ingenuità. Da questi sintomi il Brandes ha dedotto il giudizio sul Romanticismo. Oggi due cose sembrano moderne: l'analisi della vita e la fuga dalla vita. Chi cerca la gioia nell'azione, nell'equilibrio armonioso delle forze vitali interne ed

am Wilhelm-Meisterlichen Lebenlernen und am Shakespearischen Weltlauf. Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. Modern sind alte Möbel und junge Nervositäten. Modern ist das psychologische Graswachsenhören und das Plätschern in der reinphantastischen Wunderwelt. Modern ist Paul Bourget und Buddha; das Zerschneiden von Atomen und das Ballspielen mit dem All; modern ist die Zergliederung einer Laune, eines Seufzers, eines Skrupels; und modern ist die instinktmäßige, fast somnambule Hingabe an jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelnde Metapher, eine wundervolle Allegorie. Ein geistreicher Franzose schreibt die Monographie eines Mörders, der ein experimentierender Psychologe ist. Ein geistreicher Engländer schreibt die Monographie eines Giftmischers und Urkundenfälschers, der ein feinfühligler Kunstkritiker und leidenschaftlicher Kupferstichsammler war. Die landläufige Moral wird von zwei Trieben verdunkelt: dem Experimentiertrieb und dem Schönheitstrieb, dem Trieb nach Verstehen und dem nach Vergessen.

In den Werken des originellsten Künstlers, den Italien augenblicklich besitzt, des Herrn Gabriele d'Annunzio, kristallisieren sich diese beiden Tendenzen mit einer merkwürdigen Schärfe und Deutlichkeit: seine Novellen sind psychopathische Protokolle, seine Gedichtbücher sind Schmuckkästchen; in den einen waltet die strenge nüchterne Terminologie wissenschaftlicher Dokumente, in den andern eine beinahe fieberhafte Farben- und Stimmungstrunkenheit.

In seinen zahlreichen längeren und kürzeren Novellen – keine, auch die längsten nicht, lassen sich eigentlich »Romane« nennen – bewegen sich vielerlei und äußerst verschiedene Menschen; aber alle haben einen gemeinsamen Grundzug: jene unheimliche Willenlosigkeit, die sich nach und nach als Grundzug des in der gegenwärtigen Literatur abgespiegelten Lebens herauszustellen scheint, jenes Erleben des Lebens nicht als eine Kette von Handlungen, sondern von Zuständen.

Da ist die Geschichte eines armen Dienstmädchens:¹ eine Geschichte, simpel wie eine Legende, eine Art Monographie des Lebens einer

¹ Hofmannsthal bezieht sich auf die Novelle »Annali d'Anna«, die zum ersten Mal im Sammelband »Novelle di San Pantaleo«, 1886, bei Barbera in Firenze erschien. Die zweite revidierte Auflage wurde im Band »Novelle della Pescara« bei Treves Milano unter dem Titel »La vergine Anna« 1902 veröffentlicht und 1903 von Maria Gagliardi ins Deutsche übersetzt;

esterne, imparando la vita da Wilhelm Meister o risalendo al concetto shakesperiano? Non altro oggi si fa se non analizzare la propria anima o sognare. Riflessione o fantasia, illusione o sogno. Vecchi mobili e giovini nervosità: ecco il »moderno«. Moderno è lo psicologico udir crescere l'erba e mormorar l'acqua nella puramente fantastica terra de' miracoli. Moderno è Paolo Bourget, è Buddha, è il dividere gli atomi, è il giocare a palla col Tutto; moderno è il decomporre un capriccio, un sospiro, uno scrupolo; moderno in fine è l'abbandono istintivo, quasi direi sonnambolico, ad ogni manifestazione del Bello: a un accordo di colori, a una metafora splendida, a una allegoria luminosa. Un francese d'ingegno scrive la monografia d'un omicida che è psicologo sperimentale. Un inglese d'ingegno scrive la monografia d'un avvelenatore e falsario che è critico d'arte assai sottile e collezionista di incisioni appassionatissimo. La morale comune viene turbata da due tendenze: da quella verso l'esperimento e da quella verso la bellezza: dalla smania di comprendere e dalla smania di dimenticare.

Nelle opere dell'artefice più originale che abbia oggi l'Italia – parlo di Gabriele d'Annunzio – ambedue le tendenze si cristallizzano con una forza e con una chiarezza meravigliose. Le sue novelle sono protocolli psicopatici, le sue poesie sono scrigni di gioielli. In quelle regna un'austera sobria terminologia di documenti scientifici; in queste una quasi febbricitante ebrezza di colori e di suoni.

Nelle sue numerose novelle, lunghe e brevi, vivono tanti e così diversi personaggi, ma tutti hanno un carattere comune: – quell'assenza di volontà, inquietante, che a poco a poco nella letteratura contemporanea sembra diventar la base della vita rappresentata e renderla non come un succedersi di azioni ma come un succedersi di posizioni.

Ecco la storia d'una povera domestica, una storia semplice come una leggenda *ma che somiglia ad uno studio minuto ed esatto* su la vita d'una

bestimmten Spezies Pflanze: eine halb verbetete, halb verträumte Jugend, dann Dienst, Dienstbotenklatsch, ein paar Wallfahrten, viel Gebete; Freundschaft, animalische Stallfreundschaft mit einem alten, kränklichen Esel; der Tod des Esels; ein Wechsel im Dienst, eine späte müde Art von Liebe zu einem Landbriefträger, und Ehe und Tod.² Alles ist wahr, von einer niederschlagenden Wahrheit: nicht kraß und brutal, aber revoltierend, unerträglich durch den Mangel an Luft, durch die Konzeption des Menschen als einer Pflanze, die vegetiert, sich langweilt und abstirbt. Oder die Geschichte eines Tramwaybediensteten,³ Giovanni Episcopo:⁴ er ist sensitiv und feig; seine Frau hat Liebhaber, die ihn und sein Kind brutalisieren; er fürchtet sich, sehnt sich fort und schaut seinem Schwiegervater, einem Säufer, Branntwein trinken zu; und das dauert Jahre und Jahre... Oder die Geschichte,⁵ wie die Bauern, weil ihrem Dorfheiligen die Wachskerzen gestohlen worden sind, halb wahn-sinnig vor Fanatismus den wächsernen vergoldeten Heiligen auf die Schulter nehmen und mit Sensen und Dreschflegeln über die nächtigen Äcker ins Nachbardorf stürmen und die Kirchentür sprengen und auf den Altar des anderen Heiligen, des Rivalen, den ihrigen setzen wollen und wie die zwei Haufen wütender Menschen mit den zwei heiligen

was die Rezeption der Texte D'Annunzios in Deutschland um die Jahrhundertwende betrifft, sei auf das Literaturverzeichnis von Joseph Guérin Fucilla und Joseph Médard Carrière: D'Annunzio Abroad. 2 Bde. New-York 1935-1937, hingewiesen wie auch auf einige ausführliche Aufsätze (vgl. Anm. 4 des Vorwortes) und Käthe Scherpe: Gabriele D'Annunzios Romane und Dramen in der zeitgenössischen deutschen Kritik. Diss. Breslau 1944.

² »Landbriefträger« und »Ehe« sind markante Ungenauigkeiten in dieser Zusammenfassung der Novelle: zum einen ist der Verlobte Annas ein Gutsverwalter, zum anderen findet die Ehe wegen des plötzlichen Todes des Geliebten nicht statt. Es handelt sich um Fehler, die D'Annunzio in der Übersetzung mit Nachdruck korrigiert, um der Handlung der Novelle vollen Ausdruck zu verleihen. Wie im Fall der Erzählung »Giovanni Episcopo« und einiger Gedichte, die Hofmannsthal in der Fortsetzung des Aufsatzes erwähnt, beweisen diese Fehler, daß der Verfasser nur über die Erinnerung alter Lektüren verfügt (ein wichtiger Hinweis, der zeigt, daß Hofmannsthal diese Werke schon seit langem kannte); sie sind außerdem als Bestätigung eines kritischen Verfahrens zu betrachten, das hier, wie in der Mehrheit der Essays dieser Zeit, sich aus den Fesseln der Philologie befreit und subjektiven Eindrücken folgt.

³ Giovanni Episcopo ist tatsächlich ein Angestellter.

⁴ Die Erzählung »Giovanni Episcopo« wurde 1892 bei Pierrò in Neapel veröffentlicht.

⁵ Es geht um die Erzählung »San Pantaleo«, Teil des schon erwähnten Bandes »Novelle di San Pantaleo«. Die Novelle ist das erste ins Deutsche übertragene Werk D'Annunzios: sie erschien in der Beilage der Neuen Freien Presse, An der schönen blauen Donau, im März 1889 (Vgl. I. Dragonetti: An der Schönen Blauen Donau. 1886-1892. Diss. Potenza 1993, S. 198).

particolare specie di piante: – una gioventù trascorsa * in preghiere ed * in sogni, poi il servizio, chiacchiere di anticamera, qualche pellegrinaggio, molte orazioni, una *tenera* amicizia * con un vecchio asino malaticcio, la morte dell'asino, un cambiamento di servizio, un tardivo e *casto idillio* con un fattore, *la fine triste dell'idillio in uno autunno piovoso, una nuova amicizia animale con una testuggine, una recrudescenza di fanatismo religioso, ritiro in un monastero, infermità, allucinazioni, estasi, agonia su la pubblica strada, sotto un olivo, in mezzo allo spavento suscitato da un terremoto.* Tutto questo è vero, d'una verità accasciante; non è brutale * ma opprime per la mancanza d'aria, *per l'infinita tristezza.* La creatura umana è qui rappresentata come una pianta che vegeta, langue e muore.

Ed ecco la storia d'un impiegato*: di Giovanni Episcopo. Egli è sensibile e vile. La moglie ha amanti che maltrattano lui ed il figliuolo. Egli ha paura, soffre *acuisce la sua sofferenza con i suoi ragionamenti* e guarda il suocero che s'ubbria d'acquavite. E questo dura anni ed anni. Ed ecco ancora, *in un'altra narrazione, la lotta feroce di due paesi per la gloria dei loro patroni* *: *la marcia notturna d'una torma cieca di fanatismo, armata di falci, di ronche, di scuri, di zappe, di schioppi, attraverso le campagne ricche di grano, sotto un cielo acceso dall'aurora boreale; l'assalto alla chiesa degli avversarii, la battaglia, l'abbattimento della gran porta, l'ultima disperata mischia presso l'altare, gli urli, le*

Namen als Feldgeschrei in der finstern Kirche zwischen Lilien, Schnitzwerk und Blutlachen die Nacht durch morden.

Aber man glaubt vielleicht, daß das Quälende dieser Lebensanschauung, diese eigentümliche Mischung von Gebundensein und Wurzellosigkeit, durch den Zwang kleiner Verhältnisse erklärt werden soll? Keineswegs. Einige dieser Novellen spielen in der Gesellschaft, in den Kreisen der überlegenen, unabhängigen Menschen. Gleich »L'innocente«, ⁶ das Buch, welches von allen Werken des d'Annunzio die größte Anzahl Auflagen ⁷ erlebt hat. Es ist das Plaidoyer eines Kindesmörders. Ein Bericht, der auf Jahre zurück ausholt und aus den unscheinbarsten Kleinigkeiten eine unwiderstehliche Schlußkette neuropathischer Logik zusammensetzt. In diesem Buch hat Herr d'Annunzio ein Meisterwerk intimer Beobachtung geschaffen. In keinem modernen Buche seit »Madame Bovary« ist die Atmosphäre des Familienzimmers, der enge ewig wechselnde Kontakt zusammenlebender Menschen ähnlich geschildert: das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme; alle Qual und alle Güte, die sich in ein besonders betontes Wort, eine rechtzeitig gefundene Anspielung legen läßt; das Erraten des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und der Hände. Verglichen mit diesem wirklichen Miteinander- und Ineinanderleben von Ehegatten ist das Verhältnis in Bourgetschen oder Maupasantschen Eheromanen ein flaches, ein bloßes Nebeneinanderleben, von dem sich einzelne Duoszenen, Krisen abheben. Der Erzähler der Geschichte, der Ehemann, ist eines jener Wesen von morbider Empfindlichkeit, hellsehtig bis zum Delirium und unfähig, zu wollen. Auch er steht wurzellos im Leben, schattenhaft, müßig. An einer Mauer ⁸ seiner Villa ist eine Sonnenuhr befestigt. Manchmal gleiten seine Blicke über den Quadranten, der die Inschrift trägt: »Hora est bene faciendi«. Gut tun! In der Arbeit den Sinn des Lebens suchen! Wie lang ist es doch her, daß ein deutscher Roman die Menschen bei der Arbeit aufsuchen wollte! Man hat diese Devise, vielleicht durch eine falsche Ideenassozia-

⁶ Napoli 1892, der Verleger war Bideri.

⁷ Der Roman erzielte damals in Italien nur eine einzige Auflage; zwar erregte das Werk 1893 in der Übersetzung von Georges Hérelle unter dem Titel »L'Intrus« großes Aufsehen in Frankreich. Auch in England hatte das Werk eine gewisse Resonanz. Die erste deutsche Auflage erschien 1896 bei Fischer in Berlin in der Übersetzung von Maria Gagliardi mit dem Titel »Der Unschuldige«.

⁸ Vgl. die Übersetzung D'Annunzios.

ferite orrende, il sangue, l'odore dell'incenso svanito. Ma non si creda che la tristezza di una tal concezione della vita si diffonda solamente su la miseria e su l'ignoranza delle infime creature umane. Alcune di queste narrazioni trattano dell'alta società, rappresentano uomini superiori e indipendenti. *L'Innocente* – il libro che fra tutte le opere di Gabriele d'Annunzio ha avuto maggiore fortuna – è il memoriale di un infanticida; è un racconto composto di tanti piccoli fatti che formano una catena saldata da una logica infrangibile. Gabriele d'Annunzio ha creato un vero capolavoro di osservazione intima. Nessun libro *, da *Madame Bovary* in poi, descrive con tanta evidenza l'intimità della casa familiare, il continuamente vario contatto delle persone che vivono insieme, la divinazione * data dal semplice suono dei passi, il colorito della voce, tutta l'aria e tutta la bontà che *l'anima umana* può infondere in una parola modulata con un accento speciale *, tutta l'eloquenza del silenzio e l'inesauribile linguaggio degli sguardi e delle mani.

Al paragone di questa vera vita di coniugi *, i romanzi di soggetto affine composti dal Maupassant e dal Bourget sono superficialissimi: non rappresentano se non alcune scene a due, alcune crisi che interrompono una esistenza senza rilievi. Qui il narratore delle vicende, il marito, è un essere di sensibilità morbosa, chiaroveggente sino al delirio e sprovvisto di volontà. Anch'egli non ha radici nella vita, * anch'egli è inerte. Su la torre d'una sua villa è * una meridiana; e talvolta i suoi occhi si volgono al quadrante che porta l'iscrizione: »Hora est bene faciendi«, *E' l'ora di ben fare, di cercare nel lavoro il senso della vita.* Quanto tempo è che un romanzo tedesco voleva rintracciare l'uomo nel lavoro? Ma l'intendi-

tion, als etwas philiströs empfunden. Man wollte keine »staatserhaltenden« Romane: man wollte sich die Freiheit nehmen, den Menschen sowohl beim Verbrechen als beim Genuß, sowohl beim romantischen als beim psychologischen Müßiggang aufzusuchen. Oder, da die Neigungen der Romanfiguren immer bis zu einem gewissen Grad die Neigungen der Künstler reflektieren: man fand den Begriff des Schwebens über dem Leben als Regisseur und Zuschauer des großen Schauspiels verlockender als den des Darinstehens als mithandelnde Gestalt. Es scheint, daß man auf einem Umweg zur bürgerlichen Moral zurückkommt, nicht weil sie moralisch, aber weil sie gesünder ist...

Im »Innocente« läßt sich deutlich der Punkt wahrnehmen, wo der raffinierte Verismus der Seelenzergliederung in Phantastik umschlägt. Die Frau des Kindesmörders, das Opfer seiner willenslosen Grausamkeiten und endlosen Quälereien, ist eine Figur von so scharf duftendem, quintessenziertem Stimmungsgehalt, daß sie darüber zum Symbol wird. Sie ist nur leidende Anmut, eine graziöse Märtyrerin, reizend und unwirklich wie jene blassen Märtyrerinnen des Gabriel Max, mit einem unbeschreiblichen Ausdruck von Kindlichkeit und Hysterie. In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredsamkeit. Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingerahmt, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max –, so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt. Man begreift vollständig, daß sie einen Traumtod sterben kann, daß sie zum Beispiel im Wald die Schläge einer Axt auf irgendeinen unsichtbaren Baum wie Schläge des Lebens gegen ihre überfeine Seele empfinden und an dieser Emotion, also gewissermaßen an einem poetischen Bild, sterben kann.

Etwas Ähnliches geschieht dieser Figur wirklich. Aber nicht im »Innocente«, sondern in einem der poetischen Bücher von d'Annunzio, den »Römischen Elegien«,⁹ die als »Geliebte« ganz die gleiche sensitive Frauengestalt enthalten. Römische Elegien! Uns klingen die zwei Worte

⁹ »Elegie romane«, Bologna 1892. Das Buch erschien bei Zanichelli. Die deutsche Ausgabe, »Römische Elegien«, wurde in der Übersetzung von Eugen Guglia in Wien 1903 bei dem Verleger Stern veröffentlicht.

mento parve troppo filisteo. Non si volevano romanzi »conservanti lo stato«, si voleva la libertà di descriver l'uomo tanto nell'infamia come nel piacere, tanto nella romantica quanto nella psicologica dissolutezza. Parve preferibile all'artista il concepir la vita non come attore e collaboratore ma come spettatore della grande commedia – poichè le tendenze dei personaggi d'un romanzo riflettono, sino a un certo punto, le tendenze del romanziere. Sembra però che tortuosamente si ritorni alla morale borghese, non perchè sia *morale*² ma perchè è più salutare...

Ne l'Innocente v'è un punto in cui, nel *l'analisi* dell'anima, il verismo raffinato pende verso l'idealità. La moglie dell'infanticida, vittima *d'infiniti tormenti* *, è una figura satura d'un *aroma* così acutamente odoroso e sublimato * ch'ella diventa un simbolo. Ella è *una* Grazia sofferente, una martire venusta, ammirabile ed inverosimile come quelle pallide martiri di Gabriel Max, con una indescrivibile espressione di fanciullezza e d'isterismo. In un moto delle sue candide anemiche mani, in uno spasimo delle sue smorte labbra, in un inchinarsi del fiorito ramo di biancospino ch'ella porta fra le sue scarne dita, è un'eloquenza infinitamente triste e affascinatrice. Quando ella riposa, con quella sua fronte quasi diafana, con quelle sue quasi immateriali guance tra la capellatura cupa, sul cuscino »pallido men di lei«,³ – veramente tutta questa tecnica del bianco sul bianco *mi ricorda* * Gabriel Max – così ella ha il fascino di un'opera d'arte, *ha la leggerezza di uno spirito* *. Ben s'intende com'ella possa morire d'una morte di sogno; com'ella, per esempio, udendo nella foresta i colpi d'una scure su un tronco invisibile, possa soffrirne come di colpi iterati dalla Vita su la sua pura anima e di tal sofferenza * possa morire. Qualche cosa di simile accade veramente alla *dolce* creatura; ma non ne L'Innocente si bene in uno dei libri poetici di Gabriele d'Annunzio, nelle Elegie Romane, dove le amanti sono dotate della medesima sensibilità dolorosa.

² Kursivierung von D'Annunzio, um den Bezug zur damals verbreiteten Theorie des »Übermenschen« zu betonen, die für D'Annunzio in den Jahren 1892-1894 wegweisend geworden ist (vgl. Guy Tosi: D'Annunzio découvre Nietzsche. In: Italianistica 3, September-Dezember 1973, S.14-36).

³ Die angeführte Stelle ist dem Gedicht »In un notturno di primavera« aus »Elegie romane« entnommen.

bedeutend und besonders, wie ein erlauchter Name. Zum Überfluß ist denen des Italieners ein Distichon aus denen des Deutschen vorangesetzt:

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.

So wird ausdrücklich ein gleicher Inhalt angekündigt, und Vergleichung scheint geradezu herausgefordert. Dichter steht gegen Dichter und Epoche gegen Epoche. In antik-heiterem Liebesleben die glückliche Vorzeit in sich aufleben lassen, von der Liebe den hohen naiven Stil des Lebens lernen und lebend und liebend sich jener heroischen und verklärten Wesen als wesensgleicher werter Vorfahren erinnern, in genialen Metamorphosen bald die antike göttliche Welt vertraulich zu sich in Schlafstube und Weinlaube ziehen, bald ehrfurchtsvoll im eigenen Treiben das Ewige und Göttern Verwandte begreifen, das war das »Römische« an diesen deutschen Elegien von 1790. Was hat Rom dazu gegeben? Goldene Ähren und saftige Früchte, von der Sonne Homers gezeitigt, eine reinlich konturierte, simple, fast Tischbeinsche Landschaft und von all seinen unzähligen berauschenden Erinnerungen nichts als das Gärtchen des Horaz, die Hütte des Tibull voll Liebesgeplauder und Duft von Weizenbrot und die Spatzen des Properz. Nie haben die Grazien das liebliche Brot unsterblicher Verse von einfacheren Holztellern gegessen und klareres Quellwasser dazu getrunken. Auch in den »Römischen Elegien« des Heutigen, des Italieners, wandeln die Grazien. Aber der Dichter hat sie erst in das Atelier des Tizian geschickt, sich umzukleiden. Sie wandeln beim Plätschern der Renaissancefontänen durch die Laubgänge der mediceischen und farnesischen Villen; farbige Pagen warten ihnen auf, und im smaragdgrünen Boskett spielen weiße Frauen im Stil des Botticelli auf langen Harfen. Zu diesen Elegien hat Rom all seine Erinnerungen hergegeben: die herrischen, die sehnsüchtigen, die prunkenden, die mystischen, die melancholischen. Diese komplizierte Liebe saugt aus der Landschaft, aus Musik, aus dem Wetter ihre Stimmungen. »Wie ein Wiesel Eier saugt«, sagt der melancholische Jacques.¹⁰ Diese Liebe ist wie gewisse Musik, eine schwere,

¹⁰ Es könnte sich um eine Anspielung auf Giacomo Leopardi und auf einige Überlegungen über die Kunst handeln, die im »Zibaldone« enthalten sind. Das Zitat ist aber nicht wörtlich, und D'Annunzio verzichtet auf die Anführungszeichen.

Elegie Romane! Hanno per noi gran suono queste due parole, poichè sono legate a un nome augusto. Inoltre, *come per provocare più apertamente il raffronto alle elegie dell'Italiano* è premesso un distico tratto dalle elegie del Tedesco.

*Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die liebe
wäre die Welt nicht Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.*⁴

Poeta sta contro poeta ed epoca contro epoca. Risuscitare in sè il felice tempo estinto in cui la vita d'amore era gioconda; apprendere dall'amore quell' antica giocondità sovrana; vivendo e amando evocare quelle belle forme eroiche *glorificate da un popolo possente*; attrarre a sè, in metamorfosi geniali, il divino mondo antico nella stanza da letto o sotto la veranda; sentire e adorare ne'proprii atti ciò che s'avvicina alla divinità – ecco quanto v'ha di »romano« nell'elegie del 1790. Che cosa ha dato Roma al poeta? Spighe d'oro e frutti succulenti maturati dal sole d'Omero, un paesaggio nitidamente disegnato e semplice, e tra le innumerevoli memorie soltanto il giardinetto d'Orazio, la capanna di Tibullo piena di amorosi susurri e una fragranza di pane recente, i passerai di Properzio. Mai le Grazie mangiarono soave pane di versi immortali in piatti di legno più semplici e bevvero acqua di fonte più pura. Anche nelle Elegie romane di oggi, composte dal poeta italiano, respirano le Grazie. Ma il poeta le ha mandate prima nella bottega di Tiziano ad abbigliarsi. Esse incedono sotto le pergole delle ville farnesiane e medicee, ascoltando il mormorio musicale che fanno sul loro passaggio le fontane del Rinascimento. Paggi smaglianti le servono; e nel boschetto, verde e lucido come di smeraldo, belle donne bianche *simili alle creature misteriose* del Botticelli suonano sopra lunghe arpe. A queste Elegie Roma ha dato tutte le sue memorie, tristi e liete, mistiche e profane, sempre magnifiche e imperiose. Questo amore complesso suggerisce i suoi umori dal paesaggio, dalla musica, dal tempo. Il malinconico Giacomo direbbe: come la donnola suggerisce le uova. Questo amore è come una musica, è come un profondo e dolce incantesimo che dà all'anima

⁴ Die Fehler finden sich nicht im Distichon der »Elegie romane«. D'Annunzio zitiert wahrscheinlich Goethe (und sich selbst) auswendig, und zeigt das übliche geringe Interesse am Philologischen.

süße Bezauberung, die der Seele Unerlebtes als erlebt, Traum als Wirklichkeit vorspiegelt. Es ist keine Liebe zu zweien, sondern ein schlafwandelnder wundervoller Monolog, das Alleinsein mit einer Zaubergeige oder einem Zauberspiegel. Um so öder ist das Erwachen, dieses ernüchterte Anstarren:

Und meinen Blicken erschien ihre Hand wie gestorben, ein totes
Schien sie, ein wächsernes Ding, diese lebendige Hand.
Die mit so funkelnden Träumen die Stirn mir umflocht, und die, wehe,
Süßeste Schauer der Lust mir durch die Adern gesandt!¹¹

In den beiden »Römischen Elegien« wiederholt sich eine Situation: wie der Dichter, auf dem Lager der Liebe halb aufgerichtet, den Schlaf der Geliebten belauscht. Welch sicheres Glück bei Goethe, welch sicheres Umspannen des Besitzes, welch seliges Genügen! Wie einen kleinen Vogel in der hohlen Hand, hält der Glückliche Leib und Seele der Geliebten, den blühenden Leib und das warme, naive hingebende Seelchen. Dem Modernen erscheint der kleine Vogel weniger zutraulich und weniger leicht zu besitzen. Wie er sich über die blasse, leise atmende Gestalt mit Liebesaugen beugt, kommt ihm nur der eine Gedanke: wie wenig die ruhelose, sehnstüchtige Seele unter diesen geschlossenen Lidern ihm gehört, wie die Träume sie bei der Hand nehmen und fortführen, wohin er nicht folgen kann. Und wenn die geliebten Lider sich öffnen und der Blick der suchenden Augen sich jenseits verlieren will, jenseits des Lebens, in vergeblicher Sehnsucht, muß er den bleichen Mond und den unendlichen mächtigen Himmel und die unruhigen Bäume und die sehnstüchtig flimmernden Sterne bitten, ihm nicht diese kleine sehnende Seele ganz zu rauben... »Gebet, wenn ich Euch verehrte, gebt, daß ihre Seele wandermüde sich an mich schmiege, weinend, mit unendlicher Liebe.«¹² Es ist, als hätte sich in den hundert Jahren, die zwischen diesen beiden Liebestagebüchern liegen, alle Sicherheit und Herrschaft über das Leben rätselhaft vermindert bei

¹¹ Diese Verse sind aus einem Gedicht der Sammlung »Elegie romane« entnommen und zwar aus »Villa Chigi«. Die Übersetzung ist sehr frei. Das Original lautet:

Io la guardai. La mano bianchissima parvemi csangue,
parvemi cosa morta. Morta la cara mano
che tanta al capo gloria mi cinse, che tanti
sparsemi di dolcezza brividi nelle vene.

¹² Hofmannsthal paraphrasiert hier eine Stelle aus »Sera su i colli d'Alba« in den »Elegie romane« (vgl. die Übersetzung D'Annunzios).

una vita non mai vissuta e le fa apparire il sogno come una verità. Non è un amore a due, ma è come lo stupendo monologo di un sonnambulo. *Il poeta* è solo, con un violino magico, *d'innanzi* a uno specchio incantatore. *Egli è solo e desidera d'essere solo.*⁵

*Non ti destare, non ti destare – pregai nel segreto
cuore – se vuoi ch'io t'ami! Sieno per sempre chiuse
queste tue labbra; e ancora, ancora saranno divine.
Ritroverò per queste labbra i sovrani baci.
Ritroverò la mia più lenta carezza per questa
fronte che amai, per queste gote che amai, per queste
palpebre al fin sù l tuo dolce insostenibile sguardo
chiuse; e per queste chiuse labbra i sovrani baci.*

In due elegie romane, in una dell'Italiano e in una del Tedesco, è la medesima situazione: – il poeta sul letto d'amore spia il sonno dell'amante. Che sicurtà * nel Goethe, qual sicuro * possesso, quale appagamento delizioso! Come se tenesse un piccolo uccello nel cavo della mano, il felice tiene corpo ed anima dell'amante: il florido corpo e l'anima calda, ingenua, umile. Al moderno sembra che il piccolo uccello sia meno docile, meno arrendevole. Come si curva egli su quella creatura pallida, dal fioco respiro*! Come sente egli che troppo poco gli appartiene quell'anima inquieta e piena di desiderii sotto le palpebre chiuse! *Come soffre pensando che* i Sogni la prendono per mano e la conducono via, lungi, dove egli non la può seguire! E quando gli amati occhi sono aperti e *sembrano guardare* »oltre, oltre la vita, invano«* egli prega la tenue luna, il cielo candido come una neve impalpabile, Espero scintillante e gli olivi religiosi * perchè non gli rapiscano quell'anima.

...Voi

*tutte, apparenze de la divina Bellezza ne'puri
occhi, non mi rapite l'anima sua; ma fate,
S'io v'adorai, ma fate che l'anima sua forse stanca
volgasi a me, piangendo, con infinito amore!*⁶

E'come se, nei cento anni che passano tra questi due *libri* d'amore, la sicurtà e la padronanza della vita fossero scemate oscuramente d'in-

⁵ D'Annunzio gibt nicht die Stelle aus »Villa Chigi« wieder, die Hofmannsthal vorlegt, sondern ein langes Zitat aus »In un mattino di primavera« aus »Elegie romane«.

⁶ Das Zitat ist hier umfassender. Die Verse, die hinzugefügt sind, enthalten eine Anspielung auf »Die Welt als Wille und Vorstellung« von Schopenhauer und stellen einen Topos der Décadence dar, den schon Amiel und Bourget thematisiert hatten (über die Bedeutung dieser

immerwährendem Anwachsen des Problematischen und Inkommensurablen.

Gegenüber diesem ekstatischen Aufliegen der Liebe, dieser uneingeschränkten mystischen Hingabe an die Stimmung, wie nüchtern bei Goethe die weise Beschränkung, wie simpel, wie antik! Dem nervösen Romantiker ist die Liebe halb wundertätiges Madonnenbild, halb raffinierte Autosuggestion; unter den Händen Goethes war sie nichts als ein schöner Baum mit duftenden Blüten und saftigen Früchten, nach gesunden Bauernregeln gepflanzt, gepflegt und genossen. Das war ihm »römisch«; er dachte an den Hymenaeus des Catull, diese lebenatmende Hymne, die in der Ehe nichts Heiligeres und nichts Unheimlicheres sieht als in der heiligen Ernte oder im saftsprühenden Weinlesefest. Er dachte an den Dichter, der in einem unsterblichen Buch die reife Leidenschaft der Dido und die herbe Mädchenliebe der kleinen Lavinia malt und in einem andern lehrt, die goldenen Honigwaben auszuschneiden und die reifen Birnen zu brechen. Ein Tagebuch der Liebe wie die »Elegie romane« steht nur noch halb auf der Erde. Es enthält den Ikarusflug, es enthält auch den kläglichen Fall und die lange, öde, elende Ermattung. Es enthält den Rausch der Phantasie und den Katzenjammer der Neurose und Reflexion. »Ciò che ti diede ebrezza devesi corrompere«, ¹³ aus Lust wird Leid, aus Blumen Moder und Staub. So schließt mit dem Jammer des Psalmisten, was mit der Ekstase des Doctor Marianus begonnen.

Um die reine Schönheit zu erreichen, muß die Gestalt der Geliebten immer traumhafter werden, muß die Liebe selbst immer mehr einem Haschischrausch, einer Bezauberung gleichen. Das ist im »Isottèo« erreicht. ¹⁴ Isottèo, Triumph der Isaotta, ¹⁵ ist gleichzeitig ein reales und ein phantastisches Buch, gleichzeitig Wirklichkeit und Traum. Es ist nirgends darin gesagt, daß die beiden Menschen darin kostümiert sind,

¹³ Aus »Villa Chigi«. Es handelt sich um eine freie Zusammenstellung von zwei getrennten Versen (vgl. die Übersetzung). In dieser Form wird der Hinweis auf Shelleys Gedicht »Death is Here and Death is There« auffällender als im Original.

¹⁴ Milano (Treves) 1890. »Isotteo« wurde zusammen mit der Gedichtsammlung »La Chimera« veröffentlicht.

¹⁵ »Trionfo d'Isaotta. Alla maniera di Lorenzo de' Medici«, ein Gedicht der Sammlung in Stanzen von achtsilbigen Versen, das von der frühhumanistischen Tradition stark beeinflusst ist, wird hier von Hofmannsthal hervorgehoben, als wäre es der stilistische und inhaltliche Brennpunkt des Werkes.

nanzi al continuo crescere del problematico e dell'incommensurabile. In confronto di questa elevazione *estetica* dell'amore, di questo abbandono mistico e senza limiti *, com'è sobria la limitazione * del Goethe, com'è semplice e com'è antica! Pel modernissimo * artefice la creatura diletta è una specie di madonna miracolosa a cui un'autosuggestione raffinata accresce potenza; pel Goethe non era se non un bell'albero con fiori odorosi e frutta saporite, piantato secondo la sana regola dell'agricoltore, bene curato e quindi goduto in pace. Questo, per lui era »romano«. Egli pensava all'Imeneo catulliano, a quell'inno vitale che canta il conjugio sacro come la raccolta delle messi e come la vendemmia vermiglia. Egli pensava al poeta che dipinge in un libro immortale la passione matura di Didone e il forte verginale amore della piccola Lavinia e in un altro libro insegna a tagliare i favi di miele dorati e a cogliere i pomi nel lor tempo.

Un memoriale dell'amore come le Elegie romane di Gabriele d'Annunzio sta ancora per metà su la terra. Contiene il volo d'Icaro ma contiene anche la miseranda caduta e il lungo * scoramento. Contiene l'ebbrezza della fantasia e l'improvviso *gelo* * della riflessione.

*Genere, fumo ed ombra parran quivi segnar la gran legge
Devono, come i corpi, come le foglie, come
tutto, le pure cose de l'anima sfarsi, marcire;
devono i segni sciogliersi in putredine.
Devi tu, uomo, sempre, di ciò che ti diede l'ebbrezza
assaporare torpido la nausea.
Nulla dal fato è immune. Nel corpo e ne l'anima, tutto
tutto morendo devesi corrompere.⁷*

Così con la lamentazione del salmista, si chiude quel che cominciò con l'estasi del Doctor Marianus.

Ma per raggiungere la bellezza pura, la persona dell'amata deve diventare sempre più *chimerica*, l'amore deve somigliare ad una ebrietà * *suscitata dal più prezioso degli aromi*. Questa pura bellezza è, in fatti, raggiunta nell'Isottee.

Stelle vgl. Anna Maria Andreoli und Niva Lorenzini: Appendice. In: Gabriele D'Annunzio: Versi d'Amore e di gloria. Milano 1982, S. 1013-1014; dazu Guy Tosi: Incontri di D'Annunzio con la cultura francese. In: Quaderni del Vittoriale, März-April 1981, S. 5-48).

⁷ Auch hier ist das Zitat umfassender als im Aufsatz Hofmannsthal's und drückt eine »integrale adesione ai modelli del gusto decadente« (vgl. Anna Maria Andreoli und Niva Lorenzini: Appendice [Ann. 6] S. 1006) aus.

aber alle ihre Gedanken sind es. Diese Dichterseele ist so erfüllt mit den faszinierenden Abenteuern der Vergangenheit, daß sie unter der Berührung der Liebe unwillkürlich wie aus einem tiefen Brunnen eine Märchenwelt aufschweben läßt. »Mir war, als ströme aus ihrer Rede eine Bezauberung und unterwerfe alle Büsche und Bäume ...«¹⁶ »Ihr Hände, die ihr meinen Qualen das Tor der schönen Träume aufschloßet ...«¹⁷ »Ich kränze Dich, Quell, wo ich an jenem Tag einen Trunk tat, der mir lebendig bis ins Herz zu gleiten schien ...«¹⁸ Realität und Phantasma rinnen völlig ineinander: Die Hände der Geliebten öffnen das Tor der Phantasie; wenn die Geliebte und der Dichter nebeneinander herreiten, ist es ihm, als ritten Lancelotto und Isolde mit der weißen Hand durch den smaragdfunkelnden Wald der Poesie; um ihren blonden Kopf sieht er gleichzeitig einen Kranz Rosen und die Glorie seiner Träume gewunden. Im Triumphzug der Isaotta gehen die Horen mit Feuerlilien in der Hand, hinter ihnen Zefirus, Blumenduft hauchend, gehen Flos und Blancheflos, Paris und Helena, Oriana und Amadis, Boccaccio und Fiammetta,¹⁹ geht der Tod, kein Gerippe, sondern ein

¹⁶ Es ist eine Paraphrase der »Ballata XI« aus »Isotteo« (vgl. die Übersetzung).

¹⁷ Noch eine Paraphrase aus der »Ballata IV« aus »Isotteo«. Hofmannsthal gibt nur einen Teil der ersten Gedichtzeile und die letzte Zeile wieder. Der Text lautet folgendermaßen:

Oh mani che il cruento
cuor nostro ignavo e le piaghe mortali
e tutti i nostri mali
con infinità carit guaristi,
ed a'l nostro lamento
le porte d'oro dei bei sogni apristi (...).

¹⁸ »Ballata XIII« aus »Isotteo«. Die Paraphrase ist sehr frei. Das Original lautet:

Io t'inghirlando, o fonte ove quel giorno
parvemi bere in coppa iacintea
il sangue di una dea,
che al cuore mi flutificando!

Es ist anzumerken, daß Hofmannsthal an dieser Stelle auf das Ornamentale und das Rhetorische der poetischen Sprache D'Annunzios bewußt verzichtet: »iacintea«, »sangue d'una dea« werden nicht übersetzt, und »letificando« wird mit »lebendig« wiedergegeben, so daß der Nachklang des Parnasses nicht mehr spürbar ist und die symbolistischen Elemente des Gedichtes hervorgehoben werden.

¹⁹ Hinweis auf »Trionfo d'Isaotta« und auf ein typisches Stilelement der Renaissancekultur: die Aufzählung von Figuren der historischen wie der mythischen Welt, die zusammen an einem Zug teilnehmen. Die Rolle, die diese Wiederentdeckung der humanistischen Tradition Italiens in der Beziehung zu D'Annunzio spielt, wird im zweiten Aufsatz über D'Annunzio bestätigt (vgl. RA I 199).

L'Isotteo, trionfo d'Isaotta, é nel tempo medesimo un libro fantastico e reale, é nel tempo medesimo verità e sogno. In nessun punto é detto che i due personaggi sieno in costume, ma *appartengono al tempo remoto* tutti i loro pensieri. Quest'anima di poeta é cospiena delle affascinanti avventure *cavalleresche** che, ad ogni fremito d'amore e di gioja*, balza d'un tratto nel cielo della favola.

Ed ancora:

*Il mister favoloso in cui la selva
era sommersa, e quella voce umana
che dava ad una vana
ombra, la vita, e quel chiarore blando,
il senso mi cingean di tal malia
ch'io mi credeva udire
suono di corni in lontananza ròco
e veder cervi a mezzo de la via,
grandi e candidi, escire
con in fronte una croce alta di fuoco...*⁸

*a me parve che un incantamento
fluisse da quel lento
eloquio tutti i boschi affascinando.
Com'ella tacque, il fremito del suono
mi tremolò si viva –
mente à precordi ch'io rimasi assorto
nel mio diletto ripensando al buono
Astioco. – E se a la riva
d'oro il giglio d'Elai non anche è morto?
E se ancora a diporto
la fata Vigorina è pe' sentieri?...⁹ **

Realtà e fantasma si congiungono. Le mani dell'»bianche e pure come ostie in sacramento«¹⁰ aprono le porte dei Sogni. Quando l'amata e il poeta cavalcano l'una a fianco dell'altro, somigliano a Lancialotto e alla bella *Blanzesmano* attraversanti la radiosa foresta smeraldina della Poesia. Egli vede il biondo capo di lei cinto da una corona di rose e da una gloria di sogni. Nel *Trionfo* d'Isaotta, le Ore danzano in letizia, *coronate di narcisi*, portando in mano gigli purpurei; e dietro di loro vien Zefiro »dal collo puro, dalla rosea gota«¹¹ versando fiori; e seguono gli altri molli venti recando fiori

⁸ »Ballata VII« aus »Isotteo«

⁹ »Ballata XI« aus »Isotteo«. Statt der Paraphrase Hofmannsthals wird hier eine lange Stelle des Gedichtes selbst wiedergegeben; es werden einige Verse hinzugefügt, die ein weiteres Lieblingsthema der Décadence darstellen: eine Metapoetik, die in der literarischen Verschachtelung ihr Vorbild hat. Astioco ist ein Troubadour und die Fee Vigorina erzählt in der »Ballata IX« ein Märchen, das als Kern des Werkes betrachtet worden ist (vgl. Eurialo De Michelis: Tutto D'Annunzio. Milano 1960, S.53).

¹⁰ Diese Gedichtzeile aus der »Ballata IV« aus »Isotteo« führt das für D'Annunzio so typische Thema der Vergeistigung des Eros ein (vgl. Angelo Jacomuzzi: Una poetica strumentale: Gabriele d'Annunzio. Torino 1974, S. 213), das von Hofmannsthal ausgeklammert wird.

¹¹ »Trionfo d'Isaotta« aus »Isotteo«.

schöner heidnischer Jüngling mit den Gelüsten und Träumen als valets de pied.²⁰

Das ist es, was ich den Triumph der Möbelpoesie genannt habe, den Zauberreigen dieser Wesen, von denen nichts als Namen und der berückende Refrain von Schönheit und Liebe zurückgeblieben ist. Freilich, die toten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terrakottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den »Principe« des Machiavelli und den »Hamlet« des Shakespeare. Aber Oriana und Amadis? aber Lancelot und Ginevra? aber die Frühlingsnymphen des Botticelli? aber die »Feenkönigin« des Spenser, die »Trionfi« des Lorenzo Medici, die Zaubergärten des Ariosto? Es gibt unzählige Dinge, die für uns nichts sind als Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit, inkarnierte Traumschönheit, von Sehnsucht und Ferne verklärt, Dinge, die wir herbeirufen, wenn unsere Gedanken nicht stark genug sind, die Schönheit des Lebens zu finden, und fortstreben, hinaus nach der künstlichen Schönheit der Träume. Dann ist uns ein Antiquitätenladen die rechte Insel Cythera; wie andere Generationen sich in den Urwald hinaus-, ins goldene Zeitalter zurückgeträumt haben, so träumen wir uns auf gemalte Fächer. In diesem Sinn ist das »Isottèo« das schönste Buch, das ich kenne; es erreicht eine berausgende, wundervoll verfeinerte Schönheit durch ein Vergleichen aller Dinge nicht mit naheliegenden, sondern wiederum nur mit schönen Dingen, ein berückendes Ineinanderspielen der Künste. »Ihre (Isaottas) Worte fielen nieder wie sehnsüchtig duftende Veilchen...«²¹ »Die nackten silbernen Pappeln standen regungslos wie silberschimmernde Leuchter, und die Lorbeerbäume bebten wie angeschlagene Lauten...«

Hier sind Beispiele machtlos; ist es doch die schönste, die ewig beneidete Sprache; ist es doch das Land unserer Sehnsucht, wo es Städte gibt, deren Namen nicht nach schalem Alltag und rauher Wirklichkeit

²⁰ Noch eine Ungenauigkeit: der Tod erscheint im »Trionfo d'Isaotta« nicht als Jüngling, sondern als eine starke Frau (vgl. die Übersetzung D'Annunzios).

²¹ Hier und im folgenden Zitat werden zwei Stellen aus einem Gedicht aus »Isotteo«, »Il dolce grappolo«, entnommen.

nella bocca; e seguono *gli Amanti*: * Fiore e Blanzifiore, Parigi ed Elena, Oriana ed Amadigi *; e in ultimo viene la Morte *;

*non la dea dei cemeteri
ma una fresca donna e forte
cui valletti lusinghieri
sono i Sogni ed i Piaceri
dal gentil volto pagano.
Dice: – Tutto al mondo è vano.
Ne l'amore ogni dolcezza.*¹²

Ecco un saggio mirabile di ciò che *sul principio di questo studio* ho chiamato »poesia dei mobili«. Ecco la danza magica di esseri de' quali sono rimasti soltanto i nomi; ecco il ritornello malioso della bellezza e dell'amore. Certo noi non abbiamo ereditato dai secoli morti tappezzerie e miniature soltanto, non soltanto figurine di Tanagra e bassi rilievi di terra cotta, non soltanto monumenti * e cofanetti, incisioni e vasi d'oro cesellati da Benvenuto *. Abbiamo anche ereditato *i poemi d'Omero*, il Principe di Nicolò Machiavelli, l'Amleto di Guglielmo Shakespeare. – Ma Oriana ed Amadigi? Ma Lancialotto e Ginevra? Ma le ninfe primaverili del Botticelli? e i Trionfi del Magnifico e i giardini incantati dell'Ariosto e le fate dello Spenser? Innumerevoli cose che per noi non sono se non i trionfi e i giochi pastorali della Bellezza di sogno incarnata, idealizzata dalla lontananza e dal desiderio: cose a cui ci volgiamo quando i nostri pensieri, non a bastanza forti per trovare le gioie della vita *presente*, aspirano a quelle artificiali del sogno. Allora l'isola di Citera è per noi come un magazzino di antichità. Altre generazioni sognarono l'età dell'oro *; noi sogniamo su le miniature dei ventagli.

In questo senso l'Isotteo è il più bel libro che io mi conosca; raggiunge una bellezza senza pari, straordinariamente raffinata * per mezzo di similitudini tratte * da tutte le cose belle; per mezzo della comunione di tutte le arti. * *Ella disse: Non mai le sue parole ebber soavità così profonda: cadevan come languide viole da l'arco de la sua bocca rotonda...*¹³ I pioppi

¹² Um den Fehler zu berichtigen, beschreibt D'Annunzio ausführlich die Allegorie des Todes.

¹³ D'Annunzio wehrt sich gegen die lexikalische Strenge Hofmannsthal's und fügt zwei Verse hinzu, in denen der ornamentale und rhythmische Gebrauch der Adjektive des italienischen Dichters besonders deutlich hervorgehoben wird.

klingen, sondern tönen, als hätten die süßen duftenden Lippen der Poesie selbst sie beim Singen und Plaudern geformt.

Ja es strömt aus diesen Versen eine Bezauberung, die unterwirft, nicht nur die smaragdenen Büsche und Bäume, sondern völliger noch die horchende Seele, die sehnde Seele, die verträumte Seele, unsere Seele.

Denn wie das rebellische Volk der großen Stadt hinausströmte auf den heiligen Berg, so liefen unsere Schönheits- und Glücksgedanken in Scharen fort von uns, fort aus dem Alltag, und schlugen auf dem dämmernden Berg der Vergangenheit ihr prächtiges Lager. Aber der große Dichter, auf den wir alle warten, heißt Menenius Agrippa und ist ein weltkluger großer Herr: der wird mit wundervollen Rattenfängerfabeln, purpurnen Tragödien, Spiegeln, aus denen der Weltlauf gewaltig, düster und funkelnd zurückstrahlt, die Verlaufenen zurücklocken, daß sie wieder dem atmenden Tage Hofdienst tun, wie es sich ziemt.

muti e senza movimento parevan candelabri alti d'argento; ed i lauri
fremeano come lenti...

Qui gli esempi sono inefficaci. E' la *sovraneamente* bella, l'eternamente invidiata lingua, *nel* paese dei nostri desideri, dove *splendono* città i cui nomi risuonano * come se le odorose labbra della Poesia li avessero creati nel canto *. Emana da tali versi »un incantamento« che soggioga non solo i boschi * ma anche, e più, l'anima in ascolto, l'anima desiderata, l'anima trasognata, la nostra anima. Come un giorno il popolo ribelle si riversò fuori dell'Urbe ritirandosi sul Monte Sacro, così tutti i nostri pensieri di bellezza e di gioja se ne fuggirono in folla dalla vita nostra cotidiana e posero sul monte del Passato in crepuscolo i loro attendamenti stupendi. Ma il grande poeta, che tutti aspettiamo, si chiama Menenio Agrippa ed è un uomo conscio del mondo, sereno dominatore della vita; il quale in virtù di sue * *meravigliose finzioni* richiamerà i fuggitivi.*

(Dalla Frankfurter Zeitung)

Hugo von Hofmannsthal

