

Die skandinavische Litteratur und ihre Tendenzen.

Nicht von Tendenzlitteratur handeln diese Zeilen, sondern von Tendenzen in der Litteratur, von Richtungen des menschlichen Geistes. Jedes Kunstwerk hat eine bestimmte Richtung; es enthält Anschauungen und drückt Gesinnungen aus. Bewusst oder unbewusst: wie er denkt und fühlt, was er ist und will, verrät der Künstler in seiner Arbeit. Ob es sich darin um äusserlich oder innerlich Gesehenes handle, um ein Bilden oder Nachbilden — immer giebt die Darstellung Kunde davon, wie der Künstler die Welt und die Dinge auffasst, und diese Auffassung seines Auges, seines Gemütes, seines Verstandes und der verknüpfenden Phantasie, sie ist ein Urteil, ein Urteil seiner Seele und seiner Sinne. Die Qualität dieses Urteils bestimmt die Qualität seiner Kunst; nur die grosse Persönlichkeit wird das Grosse schaffen. Blosser Originalität der Formensprache bringt Atelierkunst hervor, Intensität

der Darstellung nur Momentkunst, Publikums-kunst; was aber in die Zukunft wirken, in die Menschheit dringen will, muss zugleich mit Originalität und Intensität auch Extensität haben — Weite, Fülle und Zusammenhang der Anschauung und der Ideen. Es giebt Kunstwerke, sogar ganz geniale Kunstwerke, die die Wege des Lebens verschütten und daher pernicios, ich möchte sagen, unmoralisch wirken. Sie verkörpern oft einen Hang der Zeit und altern mit der Zeit, vergehen mit der Zeit: der Nachfahr kann sie nur historisch geniessen. Andere jedoch räumen den Schutt aus dem Wege; sie öffnen neue und heitere Aussichten in die Welt; sie streuen mit verschwenderischer Hand Samenkeime ins Dasein und zeugen frohes Leben bis in weite Fernen. Sie sind die Erzieher der Menschheit, die Pfadfinder der Zukunft, und wenn ihre Form verblasst, ihre Tendenzen zweigen und blühen fort. Denn diese Tendenzen sind's, die die Kunst mit dem Leben unauflöslich verknüpfen, die aus dem Leben in die Kunst und aus der Kunst ins Leben fluten. Sie stammen meist nur aus der Zeit und vergehen mit dem Tag und der Mode; doch manchesmal tragen sie das Gepräge der Ewigkeit an sich, mit Wurzeln im dunklen Urgrund des Seins und Blütenkronen im hellen Äther der Zukunft.

Die mannigfachen Richtungen der Gegenwart, die die Kunst erzeugt oder auch nur verkörpert, studiert man nirgends besser als in der skandinavischen Litteratur. Es ist die Litteratur junger, sehr empfänglicher Völker, denen die religiösen, sozialen, künstlerischen Probleme blutige Herzenserlebnisse sind. Sie giebt ein kondensiertes Bild unserer Welt und ihrer Kunst; sie sagt uns, wo die Kulturmenschheit steht und wohin ihre Tendenzen sie unaufhaltsam treiben.

I.

Man kann die skandinavische Litteratur hinsichtlich ihres inneren Gehaltes in zwei grosse Gruppen teilen. Die eine ist in ihren Ideen die direkte Erbin des achtzehnten Jahrhunderts und ihr Lösungswort ist Vernunft und Freiheit. Ihr religiöses Bedürfnis regelt der Rationalismus und sie begnügt sich damit, das Bewiesene zu glauben, sich im Agnosticismus zu bescheiden oder positiv zu leugnen. Ihre Moral ruht auf dem Bentham-Mill'schen Prinzip: „Gut ist, was der Menschheit nützt“, mit dem Notausgang für den Einzelnen, dass auch gut ist, was dem Menschen angenehm. Ihr Ziel ist Glück,

das möglichst grosse Glück, für die möglichst grosse Zahl, zu erreichen durch Ausmerzungen der Unlustgefühle, mittelst Hilfe der fortschreitenden Wissenschaft und der politischen Einsicht, die das Programm der Freiheit und Gleichheit und, wenn es durchaus sein muss, auch der Brüderlichkeit durchführen wird. Das Schicksal der Menschheit ist ihr ein blosses Verstandesproblem, das mit Scharfsinn, Fleiss und Logik zu lösen sein muss, und die Zukunft beruht dann einfach nur darauf, diese Lösung möglichst vielen Köpfen beizubringen, nachdem man vorher den Menschen zu einem „Kopf“, d. h. zu einem Denkkaparat vereinfacht oder „emporgehoben“ hat. Dann wird der Mensch auch berechenbar sein; wir haben für ihn nur noch nicht die Formel gefunden. Diese Gruppe entlehnt ihre künstlerischen Methoden der Wissenschaft; sie zählt die äusseren Fakten auf und zergliedert die inneren und „simplifiziert“ die Welt, indem sie die Erscheinung auf ein paar Gesichtspunkte hin anschaut und auf ein paar Grundlinien zurückführt. Ihr Mittelpunkt und Führer ist der Däne Georg Brandes, obwohl sein Geist viel mehr umschliesst als ein so dürres Programm.

Die andere Gruppe hat den Brandesianismus zu arm und flach gefunden. Sie sucht

im Menschen noch etwas anderes als eine bloße Intelligenz. Für sie ist er ein Naturwesen, in dem die heimlichen Kräfte des gemeinsamen grossen All-Lebens sieden und wirken, ein Organismus, der nicht bloss ein Gehirnbewusstsein hat, sondern ausserdem ein mächtiges Unterbewusstsein, eine Art von allgemeinem Körpersinn, der sich in Sympathien und Antipathien äussert, im stillen Drängen nach einer bestimmten Richtung hin und in abwehrenden Ahnungen, die ihn vor einer anderen warnen. In diesem Unterbewusstsein, dem Instinkt, der uns mit den übrigen Lebewesen der Erde verbindet und auf dem sich unsere Gemütswelt aufbaut; in diesem Instinkt kommt das Tiefste und Älteste im Menschen, das Primäre, das aus der Familie, dem Boden, der Race, der ganzen Entwicklungsgeschichte heraus Bestimmte und Gebundene befehlshaberisch zum Ausdruck. Diesen Instinkt missachten, wie der gebildete oder besser verbildete Städtemensch es thut, heisst dem Leben seine stärkste Wurzel abgraben; ihm aber gehorchen, heisst der Natur selber gehorchen. Auf ihn, der das lebendige Leben ist, muss der Mensch seine Existenz bauen und die Menschheit ihre Zukunft; dem Sekundären, dem mit Abstraktionen arbeitendem Verstand, darf nur die leitende

Kontrolle und die verfeinernde Ausdeutung des Instinktes bleiben; dann erst kann eine organische, eine von innen heraus wachsende und dauerhafte Kultur entstehen. Eine solche Instinktskultur, mit allem Nachdruck auf dem Antirationalistischen, auf synthetischer Anschauung, auf Gesamtauffassung durch Phantasie und Gemüt — eine solche Kultur der Innerlichkeit bereitet sich unter den jungen Dichtern Skandinaviens vor. Sie betonen das Gemüt als das intuitiv Germanische, wie Gabriele d'Annunzio den Willen als das intuitiv Lateinische. Ihre Religion neigt einem seelenvollen Phantismus zu; ihre Moral schliesst nur zweierlei aus: das Nützlichkeitsprinzip und den Epikuräismus; ihre Bestrebungen sind mehr kulturell als wirtschaftlich und politisch; ihre letzte Sorge ist der Mensch und seine Erhöhung. Was sie alle dumpf und in individueller Zersplitterung empfinden, hat der Schwede Ola Hansson als erster scharf und klar formuliert. Eine Reihe bedeutender Verfasser wurde durch ihre Entwicklung von Brandes ab und allmählich zu Hansson hingeführt. Wieder andere sind in keine Gruppe recht einzureihen; sie sind nur Künstler und haben nur ästhetische Gesinnungen: sie nehmen von allen Seiten das, was dekoriert.

II.

Man beginnt die Zeitrechnung der modernen skandinavischen Litteratur mit dem Anfang der Siebzigerjahre und dem Auftreten von *Georg Brandes* als Dozent an der Kopenhagener Universität. Im Herbst 1871 hielt er die erste jener epochalen Vorlesungen, die unter dem Titel „Die Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts“ einen europäischen Ruf bekommen haben. Er war selbstverständlich nicht voraussetzungslos; er stand auf den Schultern von Hettner, Saint-Beuve und Taine; andere vor ihm hatten vergleichende und pragmatische Litteraturgeschichte getrieben, den Zusammenhang der leitenden Kulturideen bemerkt, ein Kunstwerk angesehen wie ein Naturprodukt, das notwendig und organisch aus dem von Race und Familie, Zeit und Milieu bedingten Individuum herauswächst; andere vor ihm hatten erkannt, dass es mehr gelte, zu verstehen als zu richten und dass alles Urteil in Kunstsachen nur dahin gehen könne, zu entscheiden, ob der Künstler seine Absicht erreicht und ob diese Absicht die menschliche Entwicklung fördere: und diese anderen hatten zumeist eine tiefere Gelehrsamkeit besessen, einen stetigeren Charakter

und ein feineres Gewissen. Jedoch Brandes war reicher, beweglicher, weiter angelegt als sie alle, amüsanter als die meisten und Künstler trotz Einem. Und er hatte die hinreissende schauspielerische Persönlichkeit, die wie ein Verkünder und Lichtbringer kam. Dass er die Zeit von 1815 bis 1848 behandelte, war schon an sich eine Art von Programm. Er charakterisiert die Bewegungen des menschlichen Geistes als einen Rhythmus von Ebbe und Flut und zeigt dies an dem Beispiel, mit dem er sich beschäftigt: erst das Sinken und Verschwinden der Gefühls- und Gedankenwelt des 18. Jahrhunderts und hierauf die Rückkehr der freiheitlichen Ideen in immer höher anstürmenden Wellen. Er untersucht das Wesen dieses rastlosen Auf und Ab und findet nichts, auch die Reaktion nicht, wertlos. Eine kraftvolle Reaktion ist ihm nur die Ergänzung einer Einseitigkeit und selbst eine Art von Fortschritt. Sie ist keineswegs stets lebensfeindlich, im Gegenteil: eine kurze und energische Reaktion ist sogar der wirksamste Anstoss zu einer Reaktion gegen die Reaktion, der Anstoss zu einer aufsteigenden Epoche des menschlichen Geistes. Nur darf sie, sagt er, nicht zum Stagnieren kommen. Eine stagnierende Reaktion aber war es, die das nordische Geistesleben in der Mitte des Jahrhunderts zum

Siechen gebracht. In Skandinavien vegetierte noch ein schwächlicher Ableger der deutschen Romantik, mit religiösen, nationalen und künstlerischen Tendenzen, denen die Lebenssäfte ins Stocken geraten waren. Sogar ein Dichter wie H. C. Andersen vermochte der Litteratur keine neuen Impulse zu geben. Björnson und Ibsen in ihren Anfängen, das war nur der alte Wein in frischen Schläuchen. Der Krieg von 1864 machte dieser schwächlichen Periode gründlich den Garaus. Die Wirklichkeit hatte alle Schleier der Selbsttäuschung zerrissen. Auf den Schlachtfeldern von Düppel und Alsen starb die Legende von der dänischen Aladdinsnatur und der Lampe des Genies, die ohne Müh' und Arbeit den Weg zu allen Schätzen des Erfolges zeigt. Dort starb auch der Glaube an den Skandinavismus: das Glück und die nordischen Brüder hatten nicht stichgehalten. In den Jahren bitterer Enttäuschung und schmerzlich thatloser Einkehr reifte das merkwürdige, reich begabte Geschlecht heran, dessen Rufer im Streit Georg Brandes war. Denn seine Vorlesungen rollten nicht bloss ein Kulturbild auf und erzählten die Seelengeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, indem sie die bedeutendsten Menschen dieser Zeit schilderten, ihre Schicksale und Thaten, ihre Ideen und Gefühle, und die Ursprünge

und Zusammenhänge dieser Ideen und Gefühle, die in der Kunst einen unzerstörbaren Leib gewonnen; sondern sie zogen auch ein Facit der skandinavischen Litteratur, zeigten, wie welk und kraftlos sie geworden war und wie anders alles doch werden müsse. Und plötzlich — wie ein Frühlingswunder! — begann es rings um Brandes zu spriessen und zu blühen. War er denn imstande, Genie zu geben? Gewiss nicht, doch den Mut zum Genie. Er war die Flamme, an der sich die Talente entzündeten. Er machte der Jugend die Köpfe heiss. Er bot ihr die Hand und zeigte ihr den Weg aus dem stagnierenden Sumpf; er bahnte mit seinem scharfen Schwert ihr freie Bahn durch das Gestrüpp. Denn er zerschlug die Konvention der Sitte und Moral. Er erschütterte die Götterbilder jedes Bonzentums. Er brach die chinesische Mauer der zünftigen Ästhetik. Er lehrte, dass man in der Kunst es nicht machen dürfe wie die anderen, sondern gerade so, wie vorher kein anderer. Er lehrte, dass man individuell sein müsse, also neu, da kein Individuum dem anderen gleicht. Individuell, jedoch auch universell. Der Künstler müsse von der Zeit voll sein, von ihrem Wissen und Leben, von den allgemein menschlichen und sozialen Problemen und sie durch seine Werke

zur Debatte bringen. Denn, lehrte er in den Jahren seines grössten Einflusses: in einer Zeit der Gährung und der Probleme sei nur dies ein Kennzeichen lebendiger Litteratur, dass sie Probleme zur Debatte bringe. Und er überflutete Skandinavien mit Problemen, mit Tagesproblemen. Er führte der Jugend massenhaften Denkstoff zu. Er übersetzte Mill und Buckle. Er propagierte Taine und Renan. Er wurde Biograph cäsarischer Naturen wie Disraeli und Lasalle. Und er stellte Muster genialen Denk- und Künstlermutes auf. Er feierte in Merimée, Flaubert und den Goncourts die rücksichtslosen Neuerer in Stoff, Psychologie und Stil, in den polnischen Dichtern Mickiewicz, Slowacki und Krasiński die besten Hasser Europas und Kämpfer für Nationalität und Freiheit, und ihre Gegenpole, passive Märtyrernaturen mit krankhaft weichen, liebenden Herzen, die Russen Turgeniew, Garschin, Gogol, Dostojewskij, Tolstoi u. a. m. Ja, Brandes wurde nicht bloss für Skandinavien, sondern auch für uns ein neuer Warwick-Königsmacher. Er war der erste, der in Deutschland wirksam von Max Klinger sprach und Friedrich Nietzsche hat er für die Welt entdeckt. Dies war

sogar eine herostratische That. Denn fünfzehn Jahre, nachdem er Mill und Spencer eingeführt und alle politischen und sozialen (nicht auch künstlerischen) Konsequenzen aus ihren radikal-demokratischen Lehren gezogen, — im Jahre 1889 lancirte Brandes in denkwürdigen Vorlesungen, die sich zu einem vielfach umgearbeiteten Essay kristallisierten, mit dem bekannten Feuer und Verkündertum den radikalen Aristokratismus Friedrich Nietzsches, — die Herrenmoral, die Lehre vom grossen Menschen als Zweck aller Entwicklung und der Unentbehrlichkeit des Leidens, das der wirksamste Erzieher und die Quelle aller menschlichen Erhöhungen ist. In seinem Eifer, stets an der Spitze der Zivilisation zu gehen und alle neuesten und grössten Gedanken sich gleichsam zu assimiliren, vergass Brandes, seine eigene Stellung reinlich abzustecken, — zu sagen, ob er seine alten Überzeugungen als Irrtümer erkannt habe oder wie er so conträre Weltanschauungen in sich versöhnen könne. Denn niemand fasste ihn, den Lehrer, nur als Verstehenden und Geniessenden auf. Dies hat die Jugend stutzig und an ihm irre gemacht. Es war gewiss ein Glück für den Norden und daher ein Verdienst von Brandes, dass er ihm nach so vielen Kulturströmen auch den Nietzsche'scher Ideen zugeführt hat;

•

doch Brandes selbst als den führenden Geist Skandinaviens hat der Strom hinweggeschwemmt.

Immerhin bleibt Georg Brandes eine der glänzendsten Erscheinungen der modernen Zeit. Man muss ihn nur als das, was er ist, auffassen; ihn nur nicht zu ernst und zu schwer nehmen. Seine Fehler waren ein Glück; sie verdoppelten sein Talent. Er war der ewig sprudelnde treu- und rastlose Quell, der erfrischt und befruchtet: wozu fragen, woher ihm die Wasser fließen? . . .

Die ganze Litteratur der Siebziger- und Achtzigerjahre lässt sich um Georg Brandes gruppieren. Sie ist von ihm beeinflusst oder mindestens durch ihn gefördert; ihr Gedankeninhalt läuft mit seinen jeweiligen parallel und sogar abweichende Tendenzen hatten ihren ersten Ideenkeim in ihm. Weil sein Oppositions- und nomadischer Freiheitsdrang bis an die Grenzen des theoretischen Anarchismus schweifte, konnte er bei gewöhnlichen Zeitläuften und im Interesse des Einzelnen als Politiker demokratisch, republikanisch fühlen, und als ästhetischer Mensch wieder ganz cäsarisch und aristokratisch. Er vermochte bei seiner schillernen Natur mit Sophus Schlandorph zu sympathisieren, der das dänische Kleinbürgertum und Kleinbauerntum und die

Durchschnittsleute für die Litteratur entdeckt hat, und zugleich J. P. Jacobsen zu bewundern, der von den Ausnahmen und dem Seltenen dichtete, vom krankhaft Überfeinerten und seinen Quintessenzen an Genuss und Leiden. Er hat lange Zeit Holger Drachmann die sozialen Stichworte gegeben und dabei sich ein Organ bewahrt für so spröde zarte Sachen wie Ola Hanssons „Sensitiva amorosa“. August Strindberg stand durch Jahre auf brandesianischem Boden und ein selbstherrlicher Geist wie Henrik Ibsen ging eine Weile neben Georg Brandes her. Beeinflusst? — Es giebt Einflüsse, die Imponderabilien sind. Lob und Tadel ist auch eine Form der Einflussnahme. Doch ein grosses Talent kann sich nur momentweise an Andere binden. Es trägt die Gesetze seiner Entwicklung in sich selbst. Früher oder später muss es sich eigene Bahnen ziehen und der Ausgangspunkt für die Bahnen anderer werden.

III.

Gemeinsam ist den Brandesianern, dass sie die Brücken zur Vergangenheit abgebrochen haben. Sie glauben nichts von dem,

was ihre Väter und Vorväter geglaubt. Sie sind „freie Geister“ und schweben mit Gesinnungen, Ideen, Wünschen, Plänen ein wenig in der Luft. Sie haben mit der Kritik begonnen und sind durch den Skepticismus bis an den Rand des Nihilismus gelangt, wenn sie nicht wie Björnson ein Hinterpförtchen fanden, das sie auf Umwegen in die liebe Philisterei heimführte.

Die Freigeisterei und nicht bloss die Gleichaltrigkeit war's, die J. P. Jacobsen mit dieser Gruppe verband, — die Freigeisterei mit allen Reizen eines gefährlichen Ketzertums — sie war damals noch gefährlich — und der Lust des Starken, nichts über sich zu erkennen, alles aus sich herauszuspinnen, als Mensch und Künstler nur auf sich gestellt zu sein. Diese Gesinnung hatte J. P. Jacobsen mit dem jungen Brandes gemeinsam. Sonst jedoch — er hat nie Probleme „zur Debatte gebracht“. Seine Probleme sind nur psychologische Probleme und seine Zwecke nur dichterische Zwecke — was Brandes an der deutschen Romantik lebhaft tadelt. J. P. Jacobsen ist sogar von Haus aus selbst Romantiker, freilich mehr vom Stamme Edgar Allan Poe's. Wie dieser ist er ein phantastischer Träumer, der in den mächtigen Tiefen der Seele gern die seltenen Blumen der Tollheit pflückt und sie

seciert. Er dichtet in Arabesken, wie es Friedrich Schlegel empfohlen, spottet aller Formregeln, wie Tieck es gethan. Er kennt kein Gesetz ausser das seiner Willkür, und seine Königslust steht über der gemeinen Grammatik; doch wie bei Poe und Hofmann hat die Phantasterei ihre selbsteigene Logik. Seine Verse — und genau genommen, auch seine Prosa, — das sieht aus wie ein wildes Spiel seiner einsamen Laune, und doch sind es geniale Thaten eines schöpferischen Geistes, der seinem Wollen selbst das Werkzeug erfindet. Sie sind experimentelle Urbilder für das, was zehn, fünfzehn Jahre später die französischen Symbolisten versuchten und der gelungene Ausbau dessen, was Novalis gestammelt. Er kann nur mehr; es ist mehr Metall in ihm; denn das tropische Urwalddickicht seines romantischen Gemütes durchziehen die eisklaren Quellen eines modern geschulten Verstandes. Europäischer Positivismus vermählt sich in ihm mit dänischer Phantastik; seine Erkenntnis zerpfückt die Welt in Stücke, seine Einbildungskraft bindet sie zu blumigen Guirlanden zusammen. Und dazu ist er krank; er sieht die Welt mit den sehnächtigen Augen des Sterbenden, der sie nur in glühenden Bildern besitzen wird, — in glühenden Bildern, überwiegend, doch als eine Wirklichkeit, die immer

zurückweicht, niemals zu erreichen ist. Ausser „Mogens“ handeln alle seine Bücher von Sehnsucht und Enttäuschung. Jedes Menschen-dasein ist eine langsame Desillusionierung, sagen sie. Denn was ist des Daseins Inhalt? Ist nicht alle Schönheit Schönheit, die schwindet, und nicht alles Glück Glück, welches bricht? Was bleibt uns vom Leben als das Erblühen der Seele in heimlicher Sehnsucht, als dies Erklängen des Innern in tiefer Stimmung des Leidens, — was sonst, als zauberhaft durchseelte Bilder und seltsam starke Träume? . . . Das war nicht der Realismus und die Aktualität, die Georg Brandes damals begehrte; doch modern war es doch; denn in allen Schönheitsverschleierungen dieses Träumers steckte eine ungeheure Naturtreue. Die Landschaft mit ihren lichtdurchtränkten Lüften, die Pflanzenwelt nach Zeit und Himmel, jedes Menschenwesen in seiner inneren und äusseren Besonderheit ist aufs Individuellste gesehen und aufs Nuancirteste geschildert. Denn dieser romantische Phantast ist mit dem Wissen seiner Zeit völlig saturiert, ja, seine Intuition eilt diesem Wissen sogar voraus. Er sieht die Phänomene des Seelenlebens stets aus dem dunklen Urgrund des Physiologischen herauswachsen und er ahnt in unbewussten Gesten und Reflexhandlungen die

Rudimente von Gewohnheiten überwundener Zeiten, die sich triebhaft in „Blut und Nerven“ weiter erben. All diese feinen und tiefen und neuen Dinge anzudeuten und zu sagen, fand er eine Sprache vor, die das verblassteste, verwittertste Idiom von ganz Europa war, mit Wörtern, in denen fast nichts als die Wurzelsilbe lebte und diese nur als zarter, kaum mehr fassbarer Hauch; eine Sprache ohne bildliche Kraft, mit dürftigen, dünngeschlissenen Wendungen, gut für naive Kinder und trockene Gelehrte. Jacobsen durchsuchte und plünderte die Volksdialekte; er schliff und fand selbst neue Ausdrücke; er durchglühte die Vokale, bis sie klangen, und liess die leeren Silben fallen: und als er dann sein Glossar beisammen hatte und die Wörter nebeneinander setzte, in anderer Folge, in anderen Verknüpfungen, als man es sonst gewohnt war, und zwar mit scharfer Überlegung, weil nur das Neue die Phantasie erregt, mit genauer Rücksicht auf die Wirkung der Laute und der Rhythmen, in Bildern, die strahlten und von innerem Feuer glühten; da war es eine Sprache geworden, wie vor ihm kaum ein Sterblicher sie so wild und üppig und originell geschrieben und nach ihm bloss einer, der Italiener d'Annunzio, — eine Sprache, reich und abschattiert bis zum

spanischen Gongorismus, und ausgesucht und stimmungsschwer bis zur Preciosität Marivaux'.

IV.

Bei aller gegenseitigen bewundernden Wertschätzung bleibt zwischen Georg Brandes und J. P. Jacobsen eine gewisse innere Fremdheit. Näher sind die geistigen Beziehungen des berühmten dänischen Kritikers zum Norweger Henrik Ibsen. Ibsen ist selbst die Verkörperung des auflösenden kritischen Geistes, der uns bis zum Nihilismus, und damit an den Rand der Weltver zweiflung getrieben. In Ibsens älteren Stücken weht noch atembare Luft; sie sind aus dem Boden persönlichster Erfahrung gewachsen. Der Zweifel an sich und seinem Talent wird zu dramatischer Gestaltung; von „Catilina“ und der „Nördischen Heerfahrt“ an dreht sich eine ganze Reihe von Arbeiten um das Problem von Wollen und Können. Die tiefste und ergreifendste vollendete Ibsen 1864: „Die Kronprätendenten“, mit Haakon dem geborenen König, dem der Königswille ward und der Königsgedanke, und seinem Widerspiel Skule, der wohl den

Ehrgeiz hat, nicht aber den Glauben an sich, den Arm besitzt, jedoch nicht die leitende Idee. Im einsamen Kampf gegen die Krüppelwelt ringsum wuchs in Ibsen allmählich das Gefühl der eigenen Königskraft, doch auch das schneidende Weh der Isolation, und dies schwoh in „Brand“ zu einem Lied der Verherrlichung der grossen Persönlichkeit und ihrer Tragik, mit der Lehre des Mutes zu sich selbst: „sei nur du und du wirst wirken.“ Daraus spann sich dann ein zweites, ein Gegenstück: das von „Per Gynt“, dem kleinen Menschen, der gar nicht Lust hat zu wirken, sondern es gut zu haben, und der sich in Phantastereien einpuppt, um nicht sehen, nicht handeln, nicht leiden zu müssen. Sprach „Brand“ vom Gebieterrecht des Ich, das sich nicht auf sein enges Selbst beschränken kann, sondern in sich den Triumph und die Steigerung der Menschheit sucht, „Kinder und Enkel denkt“ und ihnen alles opfert, — vom Ich, das sich ganz und souverän bewahren und ausleben muss, um sich den anderen voll zu schenken, so erzählt Per Gynt vom beschränkten Egoisten, der „sich selbst genug ist“ und sich für sich selbst behalten will. Es ist der Kontrast des wertvollen und des wertlosen, des sittlichen und des unsittlichen Egoismus, gezeichnet in zwei hochmütigen Stücken, die

man auf die Formel reducieren könnte: das Genie ist gut und der Dutzendmensch ist schlecht — nur schlecht; nicht einmal böse. In „Per Gynt“ wollte Ibsen den typischen Zeitgenossen schildern, den Norweger, seinen Landsmann, mit der Spinnstubenphantastik, Wirtshausrhetorik und der Ofeneckenpolitik, — den Norweger, der vom „dreieinigen Brudervolk“ geredet, gesungen und gedichtet hatte, und als es 1864 zum Schlagen kam, daheim geblieben war. Von da an tilgte kein eigener Erfolg in Ibsen's Blut die hassende Liebe, die er für seine Zeit und sein Volk empfand. Immer stärker wuchsen sich in ihm die streng puritanische, etwas menschen-scheue Natur, die er von der Mutter hatte, und die glanzvolle satirische Art, die sein Vater ihm vererbt. In einer Reihe von dramatischen Sittenbildern begann Ibsen den rücksichtslosen Abbau der heutigen Gesellschaft, durch einen Feldzug gegen die Grundlagen und Stützen dieser Gesellschaft: gegen Lüge und Phrase. Sein Zweck war „die Revolutionierung des Menschengesistes“, eine Infragestellung aller bestehenden Werte — nicht auch eine Umwertung, wie Nietzsche es versucht; Ibsen hat keine neuen Gesetzes-tafeln aufgestellt, hat Zarathustra nie sagen lassen, wie es sein soll. Er wollte nur durch Umsturz die Möglichkeit schaffen für

das dritte Reich, auf das er hoffte, und in dem (etwas konstruiert) hellenische Geistes- kultur und christliche Gemütskultur zu einem Reich der Schönheit verschmelzen sollten. Da würde nicht Gesetz noch Zwang mehr herrschen, sondern „Freiwilligkeit“, wie er sagte; der Staat war abgeschafft; es gab nur freie Vereinigungen, die kein anderes Band zusammenschlang als das der Sympathie, — gleiches Fühlen und gleiches Denken. Also eine Art Elysium, mit einem pikanten Beigeschmack von Anarchie. Doch bis es dahin kam —? Ibsen allerdings war naiv genug, die Zeit dieses Reiches ganz nahe zu glauben. Der Kommuneaufstand 1870/71 erfüllte ihn anfangs mit zitternder Erwartung; das Ende des Aufstandes zerstörte seinen Irrtum, nicht seine Zukunftshoffnung. Die grosse Tragödie „Kaiser und Galiläer“ beweist es. Im übrigen war Ibsen's Künstlerthätigkeit mehr als ein Jahrzehnt hindurch Sprengarbeit. Er schrieb die Stücke, die ihm einen Weltruf verschafften, Problemstücke, Tendenzstücke, pessimistische Darstellungen aus der Wirklichkeit, die in der idealen Forderung nach innerer Wahrheit ausmündeten, — jedes von ihnen eine Dynamitbombe, die ihre verheerende Wirkung that: da war „Der Bund der Jugend“, der die Phrasen des Liberalismus zerfleischte, „Die Stützen der Gesellschaft“, wo der Bravheit

des Bourgeois die Masken abgerissen werden, „Nora“, in dem den guten Ehen das Messer an den Saum gesetzt wird und durch die Forderung des Rechtes der freien Persönlichkeit auch für das Weib die Kettelnahrt auseinander geht. „Nora“ ist ein Angelpunkt in Ibsens Produktion. „Lieben, alles opfern und — vergessen werden,“ dies war, wie Henrik Jäger in seinem Ibsen-Buch betont, für Ibsen bisher der Inhalt, und zwar ein genügender, schöner, poetischer Inhalt des Frauendaseins gewesen. Mill's „Hörigkeit der Frau“ sei Ibsen nicht sympathisch gewesen, erzählt Brandes; auch hätten die unschönen Ausschreitungen der Emancipation seinen vornehmen Sinn verletzt. Was ihn nun auf einmal zum Fürsprecher der Frauensache gemacht —? Vielleicht war es der Druck, den die aus Dänemark herüberdringenden Ideen ausgeübt, vielleicht war es die Einwirkung Camilla Colletts, der begabten und seltsamen Schwester des grossen Dichters Wergeland, die in ihren Schriften, besonders in „Die Tochter des Amtmanns“ (1855) und „Aus dem Lager der Stummen“ (1877) mit Talent und Originalität das Selbstbestimmungsrecht der Frau gefordert hat, — Ibsen schätzte sie hoch; manche Stelle in der „Komödie der Liebe“ beweist es, — vielleicht war es auch nur die Fortbildung seiner eigenen

Ideen, — die Hjördis aus der „Nordischen Heerfahrt“ ins Moderne umgedichtet. Schon mit Lona Hessel in den „Stützen der Gesellschaft“ war die selbständige Frau in den Kreis Ibsen'scher Gestalten eingetreten. Von ihr zur Nora war nur ein kleiner Schritt, doch ein verhängnisvoller. Es war ein Schritt, der ihn aus dem Künstlerischen herausführte. Er nahm einen Ausnahmefall, der nichts beweist, und wollte an ihm etwas lehren: das konnte er nur auf Kosten der dichterischen Wahrheit. Denn Nora, das zierliche naschhafte Kätzchen, Kopenhagnerin dem Temperament nach, kokett bis zur Frivolität, gutherzig bis zum Leichtsinn und kindisch bis zur Dummheit, sie wird im Moment, wo sie und Helmer sich gegenseitig entdecken und er ihre Illusionen über sich und ihn so gründlich zerstört, vielleicht bestürzt sich fragen, warum sie ihrem Mann jedes Opfer bringt und er ihr keines — denn von den Ideen eines Bankdirektors hat sie wirklich keine Ahnung — ja, ihre Liebe zu ihm wird sogar einen ernsten, vielleicht tödlichen Stoss bekommen; war aber ernster Stoff in ihrem Gemüt, so hat sie vorher schon genug erlebt, um sich „auf sich zu besinnen“. Dies durfte aber nicht sein, um der grossen Scene willen; sonst war das Unrecht ja nicht so ersichtlich, das

Vater und Gatte an ihr begangen, als es ihnen nicht einfiel, das reizende Püppchen zu verpfuschen, d. h. es zu „erziehen“, seine Sonderart zu entwickeln, wozu Väter meistens zu autoritär sind und Gatten wohl selten Zeit haben und Lust verspüren. Nehmen wir aber an, dass Ibsen dem Theater die Konzession machen wollte und den Umschlag im Wesen Nora's in einen einzigen Auftritt pressen, der vor den Augen des Zuschauers vor sich geht und in dieser Zusammendrängung besser wirkt; musste da aber auch Helmers Charakter zur reinen Farce werden, in so übertriebenen Farben eine Unmöglichkeit, und die ganze Sceneführung eine Absichtlichkeit erhalten, die auf jeden feineren Geschmack beleidigend wirkt? Ist es eines Dichters würdig, seine Menschen zu toten Kleiderstöcken zu machen, auf die er nach Bedürfnis seine eigenen Ideen hängt? Die Repliken Helmers sind nur als Stichblatt da, die Nora zu ihren blendenden Parafinten benutzt. Doch diese falsche, verlogene, glänzende Scene, die ein vortreffliches Charakterstück zu einem Tendenzdrama verzerrt, — gerade diese Scene hat „Nora“ berühmt gemacht. Sie wurde das Vorbild für eine Menge häuslicher Scenen. Jede „denkende“ Frau untersuchte nun die Grundlagen ihrer Ehe. Betrachtete ihr Mann sie auch als ein

Wesen für sich, das ein Recht hatte, vor allem ein Mensch zu sein? Teilte er mit ihr auch seine geistigen Interessen, — die hohen, geistigen, Helmer'schen Interessen? Sonst war ihre Ehe keine rechte Ehe. Denn von Liebe als Grundlage der echten Ehe wurde nun, in den Blütezeiten der Frauenbewegung, nicht mehr gar zu viel gesprochen, — so wenig wie von Kindern als Gesellschafts- und Naturzweck der Ehe; Liebe war der Emanzipationssache eine Lächerlichkeit und eine Schwäche, weil Liebe nichts von Forderungen weiss, und Kinder waren ihr gar sehr im Wege, — ein Hemmnis für die völlige Gleichheit der Geschlechter, die man a priori für gegeben hielt und nun zu gesetzlichen Rechten ausbilden wollte. So wurde „Das Puppenheim“ für die nordische Kultur aus einer Dichtung eine Sammlung von Schlagwörtern und ein schlimmes Beispiel. — Was nun in Ibsens Produktion folgt, ist ein immer tiefer dringender Abbau aller festen Überlieferung, ein Zerstörungswerk von furchtgebietender rücksichtsloser Grösse, bis der Boden unter uns völlig hohl war und zum Einsturz fertig: „Gespenster“, „Der Volksfeind“ und endlich als letztes in dieser Reihe „Die Wildente“, das genialverrückte Werk des abgründigsten hoffnungslosen Pessimismus, in dem Ibsen die ganze Ge-

schichte aufgibt. Sein Lebenswerk war gescheitert. Es war an unserer Welt nichts mehr zu ändern und zu bessern. Ibsen verhöhnt sich selbst in der Gestalt des Gregers Werle, der überall die „ideale Forderung“ präsentiert. Er hatte es eingesehen: alles Leben beruht auf Illusion und Lüge; sie sind unzerstörbar, wie der Trieb zum Leben... Das Heroische gab Ibsen auf. Von nun an begnügte er sich mit der Lehre von den kleinen Tugenden, wie sie an Menschen mit gestutzten Flügeln wachsen — siehe „Rosmersholm“, „Die Frau vom Meer“ und „Klein Ejolf“ — und mit der Schilderung des Schiffbruchs innerlich hohler Existenzen, — einer „Hedda Gabler“, eines „John Gabriel Borkmann“, — von allerlei Leuten, die wie der Baumeister Solness höher steigen wollen als sie bauen können. Eine lange, lange, traurige Saga. Im Grunde Ibsens eigene Saga. Wir haben Stück für Stück seine Dramen bewundert; doch sein Lebenswerk? ... Was bleibt uns davon? Der Respekt vor dem rücksichtslosen Mut, der seine lebensgefährlichen Probleme stellt und Bewunderung für die grosse und reine Menschengesinnung, die mit der Welt nicht auf Akkord gehen mag. Die Freude an einer genialen dramatischen Technik, die mit der Technik der Griechen dies gemein hat, dass wir nur

der Katastrophe beiwohnen: den Knoten haben Charaktere und Verhältnisse, die dunkle Moira (die bei Ibsen Erbllichkeit heisst) schon vor Beginn des Stückes geschürzt; die Peripetie ist bloss eine dialektische Auseinanderwicklung der dramatischen Fäden. Ausser dem Genuss an diesem haben wir den Genuss der stets neuen, überraschenden Themen, mancher wundervoll geführter Akte und Episoden, einzelner wirklich gesehener, tiefer oder auch reizender Gestalten und eines Dialogs, der unvergleichlich geistreich charakterisiert. Doch leben wollen wir nicht mit ihm und seinen Werken. Die eisige Luft seiner Mannesarbeit macht Puls und Atem stocken, — ihm selbst erging es so. Seine Ideale sind zu abstrakt, — konstruiert, wie die Mehrzahl seiner Gestalten. Hirngespinnste. Und seine glitzernden, scharf geprägten Worte, geflügelten Worte — sie sinken rasch zu Schaupfennigen für grosse Kinder: bei genauer Betrachtung ist es meist unedles Metall. Ibsens Stücke, sie sind ein revolutionäres, ein giftiges Ferment, das trüg gewordene Blut unserer Zeit und Kunst in Gährung zu setzen; sie sind aber nimmer das gesunde, nährnde Brot des Lebens; denn sie zerstören nur; sie schaffen nicht.

V.

Der andere Norweger, der mit Brandes geht, hat weniger Logik als Ibsen und lebendigeres Blut. Als Dichter ist Björnson genial, als Denker mittlerer Durchschnitt. Sein Wissen ist seicht und mehr Gedächtnissache: das Einverleiben und Einverseelen des fremden Stoffes, das ein mechanisches Wissen zu unserer Bildung macht, ist ihm fast gänzlich fremd geblieben. Seine politischen Ideale sind ungefähr die Ideale eines Parteimannes von der Couleur Eugen Richters, nur dass er vielleicht etwas weniger Atheist und etwas mehr Republikaner ist, als es in Mitteleuropa Schick und Brauch. Denn Björnson ist Volksmann — Führer des Volkes, Zeitungsschreiber, Redner — und zwar vor allem Volksredner. Er kann zehntausend Menschen auf einmal fesseln, und nicht einer darunter, den seine Worte nicht begeisterten und der seine Ideen nicht verstünde. Er hat die kleinen Ideen und die grossen Worte, die auf die Menge wirken. Er entzückt sie und er berauscht sich selbst. Sein Vater war Pastor, sein Sohn ist Schauspieler; er steht mitten drin. Seine Gabe freut ihn so, dass er kein Stück mehr schreibt ohne Massenmeeting: Bischofsversammlung,

Volkszusammenrottung, Arbeiterbesprechung, Fabrikantenberatung. Immer wird dabei geredet, geredet, und bei diesem vielen Redehalten wird der Gehalt seiner Reden seicht und seichter.

Anfangs der Siebzigerjahre hatte Björnson schon eine reiche Dichterthätigkeit hinter sich. Er hatte seine Volkserzählungen geschrieben, die als idyllische Poesie von unvergänglichem Jugendreiz sind, eine Menge prachtvoller wetterwendischer Lyrik, Balladen, die sich an die köstlichsten Reliquien des Folklore reihen und historische Dramen mit grossen Gestalten und grossem Stil. Nun war das alles gerade ein bisschen unmodern geworden und Björnson, ein Skalde, sollte doch an der Spitze des Fortschrittes stehen. An ihm war es ja, das Volk zu führen, und er hatte gerade keinen Königsgedanken. Ein paar Jahre lang fiel ihm nichts Neues ein. Da kam über den Kattegat das nötige Rezept. Eine lebendige Litteratur bringt Probleme zur Debatte. Und Ibsen, der böse Nebenbuhler, hatte sogar ein Problemstück geschrieben, ehe Brandes es ihm sagte. Da hiess es, den Anschluss nicht versäumen. Denn „Problemstück“ war gut. Der Skalde muss ja leiten und belehren. Dichten genügte nicht; man musste auch Ideen haben. Und natürlich Gesinnung:

Seither hat Björnson Bände geschrieben — Dramen, Novellen und Romane — mit einigen Ideen und sehr viel Gesinnung. Und wahre Meisterwerke dichterischer Gestaltung misslingen ihm, weil die Ideen gar so kindisch und die Gesinnung philiströs. So das Doppel-drama: „Über unsere Kraft,“ dessen erstes aus dem Jahre 1883 stammt. Es ist ein prachtvolles Stück: das vom Nordlands-Pastor Sang, der durch die Kraft seines Willens und Gebetes Kranke heilt und Krüppel gehen macht, nur die eigene Gattin nicht, die seit Jahren lahm zu Bette liegt; denn Klara stammt aus einem Zweiflergeschlecht und das Wunder blüht nur aus dem Glauben. Nun hat er seine Kinder heimggerufen; er will mit ihnen um die Kranke eine Gebet-kette schliessen; vielleicht dass es hülfe. Da zeigt es sich, dass auch die Kinder den Glauben verloren. Sie hatten draussen in der Welt nirgends Christen gefunden; es gab nur einen Christen und das war ihr Vater. Doch eine Religion, deren Gebote unter Millionen nur einer zu erfüllen imstande war, kam die von einem allwissenden Gott? Und sie hatten geforscht und die Ursprünge des Christentums hinter den Zeiten des Christentums gefunden; auch das Christentum war Menschenwerk. Der Pastor sagt darauf: „Was beweist das Alles? Nichts

gegen die Lehre, alles gegen die Verkünder. Ist das Christentum das Unmögliche oder sind es die Menschen, denen der Mut fehlt, das Grosse zu wagen? Was ist dem unmöglich, der glaubt?“ Und damit wirft er die letzten Zweifel hinter sich; er wird das Wunder wagen. Er wird in die Kirche gehen und beten, und nicht aufhören zu beten, bis Gott sein brünstiges Flehen erhört und seine Frau auf zwei Füßen wandelt . . . Er begiebt sich in die Kirche, die neben dem Hause steht; die Glocke hebt zu läuten an und die Bischöfe und Pastoren des Landes, die herbeigekommen waren, um über die Zulässigkeit dieses Mirakelwesens zu beraten, sie alle ergreift der Geist und sie beginnen von sich zu zeugen und sie flehen, alle flehen, wie das Volk draussen, so die Geistlichkeit drinnen, um das Wunder, auf dass sie glauben können. Und siehe da — im Gemache öffnet sich eine Thür, und gegenüber wieder eine, — zwei gleichsam verklärte Gestalten gehen, wie magisch gezogen, auf einander zu — es ist der Pastor und seine gelähmte Frau. „Das Wunder! das Wunder!“ rufen alle mit aufgehobenen Händen. Klara sinkt an ihres Mannes Herz und gleitet nieder — tot. Das Wunder, das war über unsere Kraft . . . Das alles ganz prachtvoll, erschütternd, tief

und zart, voll Poesie. Und nun der zweite Teil von 1896. Gleichwie die alte Religion über das Menschliche und seine Begrenzung schweift, so der neue Glaube, der des Sozialismus. Dies ist Björnsons These, die etwas für sich hat. Die Kinder des Pastors Sang suchen Ersatz für das verlorene Christentum. Elias, der von seinem biblischen Namenspatron die Lust geerbt hat, mit dem feurigen Wagen seiner Phantasie in den Himmel zu fahren, Elias, der Schwärmer, ist Sozialist geworden; Rahel, die nach guter Frauenart, wie schon die Rahel in Dantes Paradies, das irdisch Verständige, das thätige Leben verkörpert, sie richtet Krankenhäuser ein — er will die Menschheit erlösen, sie hilft den Menschen. Es entsteht ein grosser Streik, der gefährlich wird. Dem Bunde der Arbeiter stellt sich ein Bund der Arbeitgeber entgegen — die Armut erweist sich als die schwächere Partei — auch innerlich als die schwächere; ihre Sache scheint verloren. Da beschliesst Elias, ein Beispiel zu geben. Mit der Märtyrerschaft will er seine Überzeugung besiegeln und die Genossen zu einer That fortreissen. Das Schloss, in dem die Fabrikanten des Landes ihre konstituierende Versammlung abhalten, ist unterminiert und Elias sprengt sich mit den Feinden in die Luft. Und das Resultat — ? Keines. Nutz-

los vergeudetetes Blut. Denn auch hier war das Ausserordentliche über unsere Kraft. — Aber die Moral davon? Ja — die Schwachen haben ohne Zweifel recht. Aber auch die Starken haben recht. Was lässt sich da wohl thun? Zum Glück giebt es zwei halbwüchsige Kinder im Stück — symbolische Kinder, wie schon ihr Name beweist: sie heissen nämlich Credo und Spera. Er will Erfindungen machen, sie wird Unterhaltungsvereine gründen. Wenn dann ein Quadratmeter Landes genügt, einen Menschen zu nähren und man aus Gras und Blättern Kleider macht und alle Leute fröhlich sind u. s. f., u. s. f., dann — ja, dann sei die soziale Frage gelöst, meinen sie. Gewiss; und das hat uns die Bourgeoisie von jeher gesagt. Die Sache ist nun aber gerade die, dass die Welt nicht so lange warten will.

Derartig sind die Björnson'schen Ideen alle. Und nicht jede ist so ungefährlich wie die von „Über unsere Kraft“. Dieses Stück hatte wenigstens einen gigantischen Aufbau mit der allerfeinsten dramatischen Dynamik, prachtvolle, reich ausgestattete Menschentypen, ergreifende Szenen und eine starke Stimmung. Was lässt sich aber zu Gunsten eines Tendenzstückes wie „Der Handschuh“ sagen, mit dem Björnson der Ibsen'schen

„Nora“ den Rang ablaufen wollte? noch mehr für die Frau thun als der Rivale, und noch erhabeneren Gesinnung zeigen? Von einem trockenen, technisch ungeschickten Stück, aufgebaut auf der Forderung gleich strenger Keuschheit für Mann und Frau? Die „Handschuhmoral“ wurde auch sofort die neueste Plattform der Emanzipationsverfechter. Und ausgegeben hatte die Parole ein Dichter — sonst war es ein Vorrecht der Dichter, das Menschliche frei und gross aufzufassen, und mit reinerem Blick als jene, die im Staube kriechen — ein Dichter, der sich in der Jugend keinen Zwang auferlegt hatte und dessen asketische Moral nun sonderbare Korrelate fand. Man sehe z. B. an, welche Entwicklung in seinen Werken die Freude am Prügeln nahm. In den Bauerngeschichten seiner Jugend, da giebt es noch ganz gesunde, obschon brutale Prügel; in „Man flaggt“ (deutsch bearbeitet „Thomas Rendalen“) hat die Prügelei schon einen anderen Charakter, gehört aber zu den genialen Zügen des Buches. Mit den Jahren des Dichters wächst jedoch die Freude am Ausmalen der Furcht vor schwebenden Prügeln, der ganzen Wollust des Prügelns und Prügelnsehens bis zu jener schändlichen Scene in der Novelle „Absalons Haar“, wo Harald Kaas seine vornehme, schöne, un-

gehorsame Frau in Gegenwart des Hofgesindes öffentlich auspeitscht.

„Der Handschuh“ in seiner letzten, definitiven Fassung hatte bloß formuliert, was als Forderung damals in der Luft lag. Es war ganz logisch: Mann und Weib sind vor allem Mensch; alle Menschen sind gleich, haben gleiche Rechte, gleiche Verpflichtungen. War daher nur Sache des Geschmacks, ob man dem Weib die Freiheit des Mannes einräumen wolle oder dem Mann die Tugend der Frau aufzwingen. Konsequenter war selbstverständlich das letztere. Da Satz für Satz der Natur und Wirklichkeit widersprach, d. h. nur ein Postulat des Verstandes war, so musste der letzte Schluss auch gegen die Natur und den Zwang der thatsächlichen Verhältnisse gezogen werden. Den Frauen, die ja schliesslich die Mehrheit sind, passte dies alles ganz vortrefflich. Die Forderungen und der Fanatismus der „Emanzipationsdamen“ nahmen nun den Charakter des Grössenwahnes an. Selbst eine Vorkämpferin ihres Geschlechtes wie die Dichterin Charlotte Edgrén-Leffler entzog sich der dummen Tyrannei dieser neuen „öffentlichen Meinung“ und ihrer zehn Gebote, die eine förmliche Dogmatik bildeten. Denn alle Menschen sind zwar gleich, doch der Mann ist schlecht und die Frau ist gut, und der

Mann ist dumm und die Frau ist gescheit, der Mann ist ein Tyrann und die Frau eine Märtyrerin, und der Mann hat seinen Platz zu räumen und alle (bequemen) Stellungen der Frau zu überlassen. Ob die Frau dann auch den Mann ernähren werde, hatte sie mit sich noch nicht ausgemacht . . . Eine Reaktion gegen solche Lächerlichkeiten konnte nicht lang ausbleiben. Brandes selbst musste sich gegen den Brandesianismus kehren. Alle bedeutenden Geister, alle Menschen von feinem Gefühl und gutem Geschmack nahmen gegen die Emanzipationsdamen Stellung. Erst machte man sich lustig, dann wurde man böse. Auch Garborg hatte die „Handschuhmoral“ verspottet, Georg Brandes in berühmten gewordenen Aufsätzen sich Luther zum Bundesgenossen gerufen; August Strindberg aber war durch Spott und Polemik bis zum wilden Krieg gekommen. Man lese den ersten Band seiner „Ehegeschichten“ mit der Vorrede und nachher den zweiten, um den Weg zu sehen, den er in seine Stellung zur Emanzipationsfrage zurückgelegt. Es war in ihm der Mann erwacht, der Mann als Gegner in dem Mann als Frauenfreund, der bisher dem Weib ein galanter Troubadour gewesen, Verehrer, Ritter und Anwalt — ja, guter Kamerad, der mit der Frau die Welt, die er geschaffen,

hatte teilen wollen. Jedoch Usurpationsgelüste duldete er nicht. Man hatte bisher das Weib als die Schwächere, die Unterdrückte, geschildert. Nun schilderte sie Strindberg als die Ausbeuterin. Sie lebte von der Arbeit und den Ideen des Mannes; sie sog ihn pecuniär und physisch aus, und wenn er nichts mehr zu geben hatte, verachtete sie ihn und betrog sie ihn. Er schrieb seine polemischen Dramen „Der Vater“, „Gläubiger“, „Kameraden“, „Fräulein Julie“, seinen Roman „Am Meeresgestade“, das Stück Selbstbiographie „Die Beichte eines Thoren“, — Werke einer furchtbaren, ganz persönlichen Rancune gegen die Frau, vielleicht gegen eine ganz bestimmte Frau, und einer theoretischen, fast monomanen Angst vor dem Weib der Zukunft, dessen Zerrgebilde er schon in vereinzeltten Erscheinungen der Gegenwart zu erkennen glaubte. Er war in Skandinavien der erste, der den misogynen Ton anschlug, der in Ola Hansson Wiederhall gab und sich eine Zeit lang auch zu uns zu verpflanzen schien. Zugleich rollten auf der norwegischen Seite drüben Hans Jäger und Arne Garborg das Bild des verkümmerten modernen Liebeslebens grosser Städte rücksichtslos von der Männerseite auf, und darob trat die Frauenfrage in der Litteratur zurück vor allgemein moralischen und so-

zialen Fragen. Und dann wurde die moderne Kunst in einigen Dichtern Selbstzweck: der „Naturalismus“ wollte schildern um zu schildern; es war die Bildnerfreude in all diesen Talenten erwacht, die dem unbekümmerten Wahrheitstrieb bald jenen überwältigend grandiosen Zug von Lebensfülle gab, den wir an den Arbeiten der Norwegerin Amalie Skram bewundern, bald eine medaillenhafte Schärfe und einen männlichen, fast heroischen Styl, der z. B. manchen Dramen von Edvard Brandes innewohnt, oder Witz und feines Formgefühl, wie es in mancherlei Nuancen den Erzählungen von Alexander Kielland, Henrik Pontoppidan und vielen anderen eigen ist. Und dann traten auch diese zurück vor einer Reihe von neuen Dichtern, die neue psychologische und künstlerische Probleme aufwarfen. Es waren andere Zeiten heraufgekommen.

VI.

Die zweite, jüngere Litteraturgruppe löst sich erst allmählich klar von der brandesianischen ab. Ihr Kennzeichen ist eine pantheistische Hingabe an die Natur, eine innige Umfassung des gesamten Lebens, die Empfindung des unzertrennbaren Zusammen-

hangs mit dem All. Sie nennen ihre ehrfürchtigen Schauer, dies innere Wissen darum, dass alles Leben nur die Manifestation einer einzigen Kraft ist, alles Vorhandensein ein Einssein in vielen Formen — sie nennen es bescheiden Mysticismus. Es ist der gleiche Mysticismus, der auch Franciscus von Assisi antrieb, die Fische, die Vögel, das Gras, ja, das Wasser seine Brüder zu nennen — alles Kinder einer Mutter, allesamt der Erde entsprossen, organische Elemente des gleichen Alls. Sie suchen aus dem Atomismus zur Einheit zu kommen, das Zersplitterte als Ganzes zu schauen, auch im eigenen Wesen das Centrale zu finden. Aus diesem Centralen heraus suchen sie ihre Persönlichkeit aufzubauen, und ihre Welt dazu. Sie suchen in der Kunst nicht, wie die brandesianische Schule, eine rationalistische, eine Verstandeskultur, das Universelle, nicht was auf der breiten Oberfläche den Tag erfüllt und mit dem Tag vergeht; sie wollen nicht Querschnitte der Zeit herstellen, sondern Längsschnitte, die dem Leben bis an die Wurzel nachgehen, soziale Probleme zu psychologischen und entwicklungsgeschichtlichen Problemen vertiefen und das Einzeldasein als Phänomen des Gesamtseins erfassen. Sie beseelen den Moment, dass er ein Symbol des Ewigen

werde, eine Quintessenz alles Seins, der Knotenpunkt von Vergangenheit und Zukunft, so wie sie auch eine Landschaft beseelen und dem Dauernden die flüchtige Stimmung des Moments ablauschen; denn sie fühlen das Leben ebenso in der Landschaft als etwas Persongewordenes, wie sie sich als bewusst gewordene Landschaft empfinden. Man lese nur ein paar analysierende oder beschreibende Seiten von Ola Hansson: was ist da noch innen, was aussen? was Mensch, was Welt? Oder eine Skizze von Per Hallström mit dem ahnungsschweren Inhalt einer Sekunde, diesem Dunkel vorn, diesem Dunkel rückwärts, und das Dunkel voll mystischem Leben, — alles voll Leben, auch die Leere, auch der Tod; nur unsere Sinne sind blind und nehmen in ihnen nichts mehr wahr. Oder einen Roman von Thomas Krag; wie spürt man immerfort die Gegenwart der Kraft, von der der Mensch nur ein Teil ist, geheimnisvoll, sphinxartig und weltüberschattend gross! Welche Tiefe und Bedeutung hat dadurch alles, was geschieht und wie kindisch wird alles Hasten und Streben! Wie bei Angelus Silesius ist bei ihnen der „Umkreis im Punkt“ und „im Samen die Frucht“ enthalten, und das Leben ist ihm der „ungewordene Gott“, der sich aus der Natur „herauswirkt“; alle Weis-

heit also: grundgelassen sein, werden und zerwerden, wie es in uns gelegt ist, und das Leben erleiden, ohne Lächeln, doch auch ohne Klagen. Das ist zwar nicht Christentum, aber doch Religion, — zum mindesten Frömmigkeit im Sinne Goethe's. Wieso auf einmal dieses? Reaktion. Reaktion gegen die positivistische Dogmatik. Reaktion gegen den öden Skeptizismus, Reaktion gegen den ganzen Brandesianismus, — eine von den Reaktionen, die Brandes selbst für notwendig erklärt. An Stelle des schweifenden Kosmopolitismus trat wieder das Bedürfnis der Wurzelhaftigkeit, des Festverwachsenseins mit Race und Boden. Man wurde vielleicht einseitiger, aber mehr zusammengefasst. Das sympathische Verständnis umspannte minder viel, doch es bohrte sich mehr in die Tiefe ein. Die Probleme erschienen nicht so klar, allein sie werden auch nicht so leichtsinnig aufgeworfen. Der Mensch war nicht so einfach, als man es behauptet, und die Welt tiefer, als man es gedacht. Eine volle Dichternatur wie Jonas Lie hatte das stets dumpf empfunden; J. P. Jacobsen hatte es immer klar gewusst. Wieso jedoch gab es nun den Umschlag auf der ganzen Linie? Man hatte sich eben durchgezweifelt und durchgegrübelt und durchgelitten, und Nietzsche, Du Prel,

Ribot, Binet, Lombroso, der Rembrandt-Deutsche u. A. hatten als die grossen Nothelfer und Befreier gewirkt. Die Etappen, die bis dahin zurückzulegen waren, studiert man am besten an Arne Garborg.

VII.

Arne Garborg hat seelisch so ziemlich alles durchlebt, was in den letzten zwanzig Jahren zu durchleben war. Er kam nach Christiania wie sein Daniel Braut, voll der rührenden Naivetät des grossen Bauernjungen, der alles glaubt, was Stadtherren und Gelehrte sagen. Dabei war er jedoch fromm, tief fromm. Und er wollte es bleiben, trotzdem Brandes und die moderne Bibelkritik an seinem Glauben bedenklich gerüttelt hatten. Er studierte theologische Werke, nun sich daraus Waffen zu schmieden; dann schrieb er eine Apologie; doch in heimlichen Andeutungen legte er seine Zweifel nieder — für die Schriftgelehrten, die Zionswächter, auf dass sie ihn und seinesgleichen widerlegten. Er wartete und wartete. Doch keine Antwort kam. *) Ganz verzweifelt

*) Siehe Gerhard Gran über Arne Garborg, „Samtiden“, Maiheft 1897.

suchte er das Denken aufzugeben und nur in aller Einfalt zu glauben. Da hörte er Björnson eine Rede halten „Über das Leben in der Wahrheit“ und es packte ihn förmlich ein Fanatismus der Wahrheit. Ein rascher Entschluss, ein Sprung in die Leere! — Er suchte die Lücke des verlorenen Glaubens mit „naturwissenschaftlicher Erkenntnis“ auszustopfen; übrigens wurde sein Leben nun auch zu voll von Arbeit, um die Lücke gleichsonderlich zu spüren. Er begann seine dichterische Thätigkeit. Es erschien sein „Freidenker“, an dem er sich eigentlich selbst erst frei geschrieben, dann „Bauernstudenten“, eine schöne und reiche Kulturstudie voll sanfter Traurigkeit und Diskretion in der Satire, ein Stück Selbstdurchpeitschung und Ablösung des schlechteren Teiles von sich, indem Garborg schildert, wie ein wirrphantastischer Bauernjunge zu „Überzeugungen“ kommt, durch Snobismus in die Klasse der Bourgeois aufsteigt und endlich zur treuen Stütze von Staat und Kirche wird. Das war nicht ganz Arne Garborgs Weg. Trotzdem ihn das Storthing zum Staatsrevisor gewählt hatte, habilitierte er sich nicht zur Gesellschaftsstütze. Er schrieb sich sogar um das tägliche Brot und die Meinung guter Bürger, als er seinen Roman „Mannfolk“ herausgab, — neben Hans Jäger's „Christiania-Bohème“

das berüchtigtste Buch von Norwegen. Man nannte es ein unsittliches Buch und es war nur, wie Garborg sagt, ein Buch über Unsittlichkeit, geschrieben, um Nachdenken zu wecken und Wandel zu schaffen — so wenig verführerisch wie Daudets „Sapho“, und doch ging ein Schrei der Entrüstung durch den Norden über dies Buch, das zeigt, wie junge Männer heutzutage verderben. Und noch höher wuchs die Empörung über das ergänzende Buch „Bei Mama“, das erzählt, wie junge Mädchen verderben — weil sie heiraten und weil sie nicht heiraten — Mann und Weib unter dem Doppelzwang der Natur und der sozialen Verhältnisse verderben, verderben. *) Krank und trostlos und landflüchtig und bitter arm kam Arne Garborg nach Deutschland, lebte und diskutierte mit Sozialisten und diskutierte sich um den Glauben an den Sozialismus. Andere Stimmen wurden in ihm wach, lockende Stimmen aus der Jugend; zugleich kamen äussere Einwirkungen von Büchern und Freunden — Gesehenes und Erlebtes. Er begann seine Weltauffassung wieder der peinlichen Frage zu unterwerfen. Was waren

*) Näheres s. den Aufsatz über Arne Garborg in „Menschen und Bücher“, Wien, Verlag Leopold Weiss, 1893.

seine „Überzeugungen?“ Worauf fussten sie? Waren es Erkenntnisse? Nicht etwa wieder ein „Glauben“, der auf nichts beruhte als auf einer Willensentschliessung? Was gab uns denn die Naturwissenschaft, die wir an Stelle von Religion und Philosophie setzen wollten? Erklärungen? Nur Fakten. Die Beschreibung der gewöhnlichen Aufeinanderfolge von Phänomenen. Ist ein Phänomen aber auch ein Faktum? Welchen Massstab haben wir für seine Wirklichkeit als unsere Sinne? Diese unzulänglichen Sinne! Und dies Stückwerk, das sie auffangen und das unser Hirn nur menschlich eng und subjektiv deuten kann, — es gäbe ein verlässliches Bild der Welt? Nicht einmal ein Bild, und wir, die wir nach mehr als dem Bild begierig, den Sinn erforschen möchten —? Sagt uns die moderne Weisheit, wozu das alles? . . . Ringsum in der Kunst und im Leben dieselbe Klage — von Bourget's „Essais de psychologie moderne“ an bis zu Szienkiewicz' „Ohne Dogma“; doch Arne Garborgs Roman „Müde Seelen“ ist die tiefste und umfassendste Spiegelung dieser Gemütskrankung unserer Zeit. Was ist diesen enttäuschten Menschen noch das Leben? Ein langsamer Schiffbruch — ein Schiffbruch aller Wünsche, Hoffnungen, Ideale der Menschheit, ein Schiffbruch der

Wünsche, Hoffnungen, Ideale des Einzelnen, ein Aufgehen des eigenen Selbstes, Stück um Stück. Alles aussichtslos, ohne Vor- und Nachher, ein Auftauchen aus der Nacht und kurzes Umherirren ohne Zweck und Steuer. Der Glaube gab doch eine Art von Antwort auf unsere Fragen nach den letzten Gründen; die Wissenschaft verzichtet auf das Fragen, weil sie keine Antwort findet. Mit der Resignation des Dubois-Reymond'schen „Wir wissen nicht, wir werden nie wissen“ kann die Menschheit nicht leben; leben jedoch muss sie: so will sie lieber glauben. Doch an was? An die irdische Seligkeit als Ziel unseres Ringens und Strebens oder an das himmlische Paradies? Die Antworten des Sozialismus sind nicht für jedermann; und die Antworten der Religion? ist im geöffneten Glauben, im heiligen Worte Sicherheit zu finden, Glück und innere Ruhe? Garborg schildert in der Erzählung „Frieden“ einen aufrichtig und mit voller Seele Suchenden; es ist zwar nur ein Bauer, doch Enoch Haave weiss, dass sein Heil und sein Leben daran hängt, ob er den festen Stab der Wahrheit für sein Thun und Lassen, und damit den inneren Frieden finde. Doch nur Verwirrung packt ihn. Wort steht gegen Wort, und alles Gebotene ist gegen das

Leben. In einer neuen Arbeit hat Garborg das Thema weiter gesponnen. Nicht im Wort ist Frieden, sondern in der That, im christlichen Handeln. Nicht im Sündigfühlen, sondern im Heiligwerden, nicht in Selbstbespiegelung, sondern in Selbstentäusserung. Im Drama „Der Lehrer“ befreit sich der Sohn jenes Bauern, der an seiner Religion zu Grunde ging, vom zweifelnden Grübeln am Wort; er lehrt etwas, er lehrt durch sein Beispiel, durch ein Leben im Geist des heiligen Wortes. Er giebt dahin, was er hat; er teilt sein Gut, seine Arbeit, seinen Trost mit den Anderen, die bedürftig sind. Wie ein Apostel geht er durch die Welt, ein Bauernapostel, im Gleichnis Christi. Doch er findet schliesslich sein Kreuz, das die Welt auch heute noch für ihre Erlöser bereit hält . . . Enthält „Der Lehrer“ die Lehre: „gehet hin und thuet desgleichen?“ Die Antwort ist unklar, weil vielerlei Stimmen sich in dieser Dichtung brechen. Viele Wege führen aus der Weltverzweiflung: jeder muss den seinigen finden. Dies sagt Garborgs kleine Abhandlung: „Der Glaube an das Leben.“ Er zeigt den Bankerott des Optimismus, der das Weltleiden nicht erklären kann. Und er zeigt den Bankerott des Pessimismus, denn trotz aller Leiden leben wir doch. Wir leben und alles lebt — lebt so

viel und so lang es kann, — mit einer Energie, einem Eifer, einer Unermüdlichkeit, die erstaunlich ist, — lebt in allen Verhältnissen, unter allen Umständen. Das giebt doch zu denken; es muss im Leben etwas stecken; das Leben muss etwas wollen — und wäre es nichts als das Leben. Und da wir gegen dies Leben nun einmal nichts vermögen, so ergeben wir uns darein. Ergeben wir uns darein, und nicht bloss mit Resignation, sondern mit Frömmigkeit; folgen wir freudig seinen Winken und seinem Willen, glauben wir an einen geheimen Sinn, und es wird einen Sinn für uns bekommen. Wir mögen das dann Religion nennen oder Mysticismus, und was in uns wirkt, Leben, Natur oder Gott, — genug, dass wir den Glauben haben. — So Arne Garborg. Es ist die leise Stimme eines Genesenden, die wir hören, eines Genesenden, der auf seinen Stab gestützt, noch müde und schüchtern, doch mit inniger Freude dem Leben und seinen Lockungen lauscht. Er will fürs Erste noch nicht führen, sondern sich führen lassen. Nur dem Willen und den Winken des Daseins gehorchen und die Wege gehen, die es ihm weist. Erst sich selber finden, und dann das Werk, das ihm zu leisten aufgetragen.

VIII.

„Je suis perdu dans le vagabondage, ne sachant où retrouver l'unité de mon âme“ — so charakterisierte Maurice Barrès die Zersplitterung und Auflösung, die ein Merkmal des „freien Geistes“ unserer Tage geworden war. Wir hatten nicht nur den Zusammenhang mit der Welt von gestern verloren, unser Ich sogar war in Moments-existenzen zerfallen, die kaum das Gedächtnis zu einer Totalität aneinanderreichte. Unser Denken, Fühlen, Handeln war Stückwerk geworden, und sich über die Sekunde hinweghelfen war die einzige Art, das Leben zu leben. Nun scheint es aber, als wollte die moderne Seele die verlorene Einheit wieder finden und den festen Grund und Boden, in dem sie fassen könne. Es weicht in den führenden Geistern die Lebensangst und es wächst der ruhige Mut, sich dem Leben aufs Geratewohl hinzugeben. „'s kann dir nix g'schehen,“ sagte Anzengruber, im gleichen Sinn wie Jesus zu den angstvollen Eltern, die ihn verloren gewähnt: „Was suchtet Ihr mich? wusstet Ihr nicht, dass ich in dem sein müsse, was meines Vaters ist?“ Das Gefühl der Heimlosigkeit ist im langsamen Schwinden, weil alles eine grosse

Zusammengehörigkeit ist, und der Mensch weiss sich wieder, und fester denn je, mit der Welt verwachsen. Er merkt mit verwundertem Glück, wie tief die Wurzeln seines Wesens in den Urzeiten sitzen und dass in ihm noch grüne Säfte hat, was in seinen Vorvätern jemals Schossen trieb. Es kann ja nichts in der Welt verloren gehen, und keine Bewegung vor Äonen, die nicht bis ans Ende aller Tage weiterexistierte. Im Menschen selber ist ein Stück Ewigkeit, das die Zeit den Zeiten überliefert, und durch seine Seele fliesst die Unendlichkeit. Wozu also alles Bangen und Zittern? Ob Leben oder Tod, es kann vom blühenden Baum der Welt nichts fallen. Welt aber ist das gotische Verdandi, die Werdende, die ewig Werdende; tiefer ist nicht auszusagen, was ihr eigentliches Wesen ist. Man muss alles Dasein nur im Ganzen nehmen; dann werden alle Dissonanzen zu Musik, um so reicher und machtvoller, je mehr Irrklänge aufzulösen waren.

Zu dieser inneren Musik, in der die Anlagen und Triebe seines ererbten Wesens und die erworbenen Einsichten des Kopfes mit reinem Wohllaut zusammenstimmen, ist nach kurzem Tasten der Schwede Ola Hansson angelangt. Seine ganze Entwicklung ist wie organisch herausgewachsen

aus einem einzigen Vorstellungskeim, der ihm gleichsam angeboren war. In seinen frühesten Gedichten, in seinen Nottornos, findet sich schon in nebelverschleiertem Umriss das anthropomorphe Sehen der Landschaft und die vegetative Auffassung der Menschenerscheinung; nichts ist ihm unbe-seelt und anorganisch, alles ihm nur eine Variante des gleichen Lebens, und dieses instinktive Gefühl der Zusammengehörigkeit, des Verwachsenseins alles Irdischen, und des Ausserirdischen mit, hat sich in ihm bloss durch Studium und Erfahrung vertieft und erweitert. Sein ganzes Denken und Dichten ist ein Spüren nach den Zusammenhängen der Naturerscheinung, die vorsichtige, wenn-gleich halb intuitive Ergänzung positiver Forschungsergebnisse. Ihn interessierten von Anfang an die dunklen Erscheinungen des Seelenlebens, die der Verstand der Ver-ständigen nicht zu erklären vermag, weil ihre Wurzelfasern sich in den Tiefen des Unbewussten verlieren. Während man in der Welt draussen um Zeitprobleme stritt und litt, schilderte Ola Hansson in den „Sensitiva amorosa“ subtile Vorgänge im affektiven Leben von Menschen, deren In-stinkt durch Überkultur bis ins Krankhafte verfeinert war; er skizzierte in „Parias“ Handlungen ohne zureichenden Grund, er-

zählt von Spaltungen der Persönlichkeit, bedingt durch das Wachwerden latenter Ahnenseelen in uns oder durch Wesenshypertrophieen, die vielleicht missglückte Ansätze der Natur zu neuen Artdifferenzierungen sind. Seine Polemik gegen den Tag verwandelte sich in psychophysiologische Menschenbilder: gegen Ibsens Nora und Björns Svava stellte er seine „Alltagsfrauen“ auf, ein Buch über verdorbene oder verkümmerte Instinkte. Doch in all diesen eigentümlichen Arbeiten, die gegen die Zeit gerichtet waren, doch über der Zeit standen, sprach sich ein Mensch aus, der an dieser Zeit sich wund gerieben, so dass sein Nervengeflecht allen rauhen Lüften des Himmels bloss lag und bei jedem Hauch, der darüber hinstrich, in Schmerzen zuckte. Jede Berührung mit der Welt verursachte ihm unerträgliche Qual. Die wirren unharmonischen Phänomene, von denen der Alltag voll ist, verdichteten sich ihm zu drohenden Schatten, die ihm alle Wege des Daseins zu umlagern und sperren schienen. Seine Angst vor dem Leben — „Lebensangst“ nannte er es — nahm riesenhafte Formen an. Denn er hatte die überreizte Empfindlichkeit eines Geschlechtes, das seit zweihundert Jahren auf der gleichen Hufe gesessen und nur in die Verwandtschaft ge-

heiratet hatte. Ola's Vater war der erste Hansson, der die Tradition gebrochen und sich ausserhalb der Familie seine Frau geholt hatte: auch waren seine Söhne die ersten Hansson, die von der Stange brachen und studierten. Allein die säkuläre Gleichförmigkeit ländlicher Arbeit und Gewohnheit und die Summierung und Überentwicklung gewisser Eigenschaften als Resultat so langer Binnenzucht musste die Anpassungsfähigkeit der Hansson vermindert haben. Daher empfand auch Ola Hansson das fremde Seelenklima, in das ihn das Studium versetzte, für sich als Anomalie. Und bald kam er sich vor wie ein gänzlich heimlos Gewordener. Er war unter Bauern nicht mehr zu Hause und unter Städtern auch nicht. Er litt, weil er sich nirgends einfügen konnte. Und litt umsomehr, als er kampf-lustig war, und doch die Wunden nicht er-trug, die die Welt ihm schlug. Er liess die Menschen und flüchtete in die Einsamkeit der schonensischen Natur, als deren Kind er sich empfand. Da erstand ihm von aussen ein Helfer. Er lernte die Schriften Nietzsches kennen. An Nietzsche begann sein Mut zu genesen. Er fand in ihm die innere Auf-richtung — ein Beispiel und eine Aufgabe. Denn Nietzsche hatte gewagt, das Leben in seiner ganzen furchtbaren unerbittlichen

Grösse zu acceptieren. Er hatte dem Dasein eine neue Deutung gegeben; er hatte der Menschheit unermessliche Perspektiven der Vervollkommnung eröffnet. Und er hatte den Menschen befreit, von allen drohenden Schatten befreit. Indem er die Herkunft der Moralbegriffe untersuchte, hatte er die alte Sündentafel zerschlagen; allein er hatte auch eine neue Verantwortlichkeit geschaffen, denn „der Mensch ist ein Tier, das versprechen kann“; es weiss, was es meiden soll und zu wollen vermag. Und so verpflichtete denn Nietzsche den Menschen auf seine Zukunft. Grosse Menschentypen hervorzubringen, das sollte seine Aufgabe sein — Verhältnisse zu schaffen, die das Heraufkommen von Genies ermöglichten. Nicht Glück und Leidlosigkeit, sondern die langsamen Erhöhungen des Wesensniveaus durch Leiden, das überwunden werden muss: so lautete das neue Programm. Es befreite Ola Hansson von den Überwucherungen krankhafter Wehleidigkeit für sich und andere; es gab ihm das Recht zu leben, ja, die Pflicht, das Beste aus sich ganz ohne Rücksicht herauszuleben. Es machte ihn hart, bis über die Grenze hinaus, wo das Harte aktiv wird und das Rohe streift. Nietzsche war für Hansson der Befreier, der Erzieher; Nietzsches höriger Mann wurde er mit nichten. Hansson hatte genug

von fremden Systemen und Erkenntnissen. Er wollte im Eigenen stehen, sich nicht mit Nietzsche überklettern, sondern die Erde unter seinen Füßen spüren, die Erde, die in so mächtigen Stimmen in ihm sprach. In der Persönlichkeit, als in der organischen Neubildung, die er war, wurde das Uralte wach, das Gemeinsame und Ererbte: der Bauer wurde in ihm wach und der Germane; darum verstand er das Buch „Rembrandt als Erzieher“ gut. Und nun gestaltete er seine eigene Idealwelt aus, die persönlich war und doch rassenbedingt, eine aristokratische und doch zugleich volkstümliche Welt. Nicht dem Bourgeois, aber auch nicht dem Proletarier, sondern dem Bauern musste die Zukunft gehören. Es galt nur, ihn für seine Aufgabe erziehen, damit er, wenn sein Tag kam, nicht bloss den Boden, sondern auch sich selbst besitze und fähig sei, ein Kulturbildner zu werden; man musste ihn lehren, die Natur in sich walten zu lassen, wie die Natur über ihm waltet, damit die Kultur, die er erschuf, nicht aus Theorien stamme, keine wurzel- und saftlose Verstandeskultur werde, die die nächste Welle aus den Volkstiefen hinwegschwemmt, sondern eine Kultur, gespeist aus den reichsten Kraftquellen der Menschheit, die aus dem Heimatsgefühle und dem Rasseninstinkte

fließen . . . So schmiegte sich Ola Hansson immer fester und inniger dem Stück Erde an die Brust, dem er entsprossen war. Und je stärker er sich in seinem ganzen Wesen mit dieser mütterlichen Erde identifizierte und je mehr in ihm lebendig wurde, was eine vieltausendjährige Evolutionsgeschichte im Menschen abgelagert und aufgespeichert hatte, desto stiller wurde er, desto träumerischer in die Natur versenkt, desto mehr näherte er sich der inneren Ruhe voll produktiver Wärme, der „Vitalitätsruhe“, wie er es nennt, die er an Böcklin bewundert. Davon geben seine Werke in den letzten Jahren Zeugenschaft. Bald schildert er, was er erlebt und gesehen, in Gestalten, die sich weich und doch scharf vom Himmel seiner Heimat abheben; bald lauscht er wieder den tiefen und rein gestimmten Liedern, die das Leben auf ein paar Saiten seiner Seele spielt. Und immer handelt es sich um Jugend, Entwicklung, so wie er auch nur die ahnungsreichen Jahreszeiten liebt: den Vorfrühling des ersten Knospens, den Mittsommer des Reifens, den Spätherbst in den tausend Farben der Vergänglichkeit: nur der tote, starre Winter sagt ihm nichts. Er hat in seinen Erzählungen „Vor der Ehe“, „Heimreise“, „Ein Erzieher“ kulturelle und künstlerische Bilder von Wert geschaffen; er hat

in „Esther Bruce“, in „Meeresvögel“, in „Im Huldrebrann“ Erotik in allen Verzweigungen, von den feinst individualisierten seelischen Nuancen bis zum sinnlichen Vampirismus geschildert; er hat im „Punkt des Archimedes“ und in „Über den Tod“ Geschichten geschrieben, in denen nichts geschieht, die nur ein Umsetzen äusserer Bilder in innere Stimmungen sind, aus denen sich die Symbole des Lebens heraus krystallisieren. Seine Psychologie hat mehr bewusste Wissenschaft um die Natur, als die irgend eines anderen modernen Dichters; er hat neue Dinge aus der Seele geholt und eine neue persönliche Form in seiner Kunst gefunden. Dennoch hat unsere Zeit schon reichere, temperament- und phantasievollere Dichter gehabt als Ola Hansson, wirkungsvollere Dichter, vollendetere Künstler. Er ist oft weniger bedeutend als er selber glaubt und sagt mit zu grossem Aufwand viel zu wenig. Aber was Ola Hansson aus sich gemacht hat; wie er den unfruchtbaren Kriticismus unserer Tage überwand, wie er auf Vergangenes zurückging, um von der Zukunft mehr zu umspannen, wie er sein Inneres aufbaute, bis es eine Welt im Ganzen war und das Ganze der Welt in sich fassen konnte; das kann über Skandinavien hinaus vorbildlich sein. Ola Hansson gehört zu

den leider noch recht seltenen Geistern, in denen die moderne Seele ihre Einheit wiedergefunden.

IX.

Andere Dichter des jungen Skandinavien sind nicht so reif und klar bewusst wie Ola Hansson; doch sie alle hat der Zug unserer Zeit erfasst, der in der Kunst zum Selbstherrlichen, dem Subjektivismus führt. Nicht alle üben diesen Subjektivismus so vornehm, wie es J. P. Jacobsen gethan; doch sogar ein Schilderer des Klotzigen, Dummen, Niedrigen, Lächerlichen, Grotesken wie der Däne Gustav Wied waltet souverän mit seinem Stoff — allerdings klingeln dabei auf dem Blumenscepter der Phantasie gar oft bedenkliche Silberglöcklein, die an die Narrenpirtsche gemahnen. Der Subjektivste der Subjektiven ist wohl der ausgezeichnete dänische Lyriker Holger Drachmann. Er sieht die Welt gerade nicht unter dem Gesichtswinkel der Ewigkeit; er ist das Kind einer Zeit, deren Merkmal, wie er selbst sagt, „das Suchen, Hasten, Standpunktwechseln, . . . nicht ein Abschluss, eine . . . Totalanschauung, ein Beruhen“ war; er ist

selbst die echte Vagantennatur, beweglich wie die Welle im Meer und der Sand auf seiner heimischen Düne: er hat als Künstler nichts gewollt, als dieser beweglichen Natur Musik und Bild zu leihen. Darüber sind Bände um Bände entstanden, Vers und Prosa, Bekenntnisbücher eines modernen Poeten, der langsam zur Überzeugung gekommen, nichts sei wahr und verbürgt und unanzweifelbar als die Erlebnisse des eigenen Gemütes, — der einzig süsse Gehalt des Daseins sei die Stimmungslyrik des Moments, die einzige Weisheit das Auskosten der Sekunde bis auf den Grund, auf dass diese Sekunde eine lange und starke Spur hinterlasse, die dem Erlebnis Wirklichkeit und den Schein von Dauer leiht. Und es ist ihm gelungen, die Essenz seines Wesens, seiner Zeit, seines Landes, seiner Stadt in einen einzigen Roman „Verschrieben —“ zu pressen, — in ein Buch, das in der lebenumspannenden Fülle seines Inhalts, in der unausschöpflichen Tiefe seiner Charaktere, in der phantastischen Stimmung, die es aushaucht und in der innigen Herzenswahrheit einzelner Partien das Märchenbuch des dänischen Gemütes wurde.

Drachmann hat mit diesem Versuch, den epischen Styl in Lyrismus aufzulösen, die Form gefunden, die unserer Zeit entsprach

— Beweis dafür, dass in Norwegen Arne Garborg ganz unbeeinflusst von Drachmann seine „Müden Seelen“ und „Kolbotnbrieft“ auch in rein lyrischer Form schrieb, und seither alle, alle, bis auf Peter Nansen und Wilhelm Krag herab desgleichen thun. Diese Form, bei der die Welt der Dinge gleichsam wegfällt und Seele nur zur Seele spricht, innig, tief und schlicht, hat Sigbjörn Obstfelder in seiner ergreifenden Novelle „Das Kreuz“ verwendet. Die Worte sind drin sparsam und mit Bedacht gesetzt, doch es ist, als läge in jedem eine Welt von Schmerz. Es ist darin eine geradezu russische Innigkeit und Weiche des Styls, dass man meint, es enthalte alles Leid, das der Mensch je erlitten, und alles Leid, das er jemals überwunden hat. So viel Gewalt hat Obstfelder einem individuellen Schicksal gegeben; wir meinen alle, darin das unsere mitzuerleben und dann zur Ruhe zu kommen wie sein Held. Diese Ruhe ist die Nirwanaruhe, die Ruhe des Überwundenhabens, wie sie Thomas Krag in seinen Werken, von „Jon Greff“, durch „Die Kupferschlange“ bis zu „Ada Wilde“ und „Ulf Ran“ herab zum Zielpunkt nimmt — ein Fertigsein, nichts mehr Verlangen und Wollen — Quietismus. Eigentlich der Gegenpol jener aktiven Ruhe, der behaglichen

Wachstumsruhe, die Ola Hansson als sein Ideal gezeichnet hat.

Eine grössere Stosskraft hat ein anderer Dichter dieser Gruppe, der Schwede Per Hallström in seinem Wesen. Er ist ein Meister der kleinen Formen, Seher und Künstler zugleich, Momentzeichner mit tiefen Perspektiven um den Moment, weil er ihm die Schauer der Unendlichkeit abgewinnen kann. Kein Stoff ist bei ihm platt oder niedrig, denn rings um alles Leben steht gross und unergründlich das schwarze Dunkel, in dem das Schicksal harrt.

Und ein bischen abseits von ihnen Dichter aller Art, schönheitshungrige Leute, die wie Gustav Fröding, Verner von Heidenstam, Karl Larsen, Harald Molander, Selma Lagerlöf, Sophus Michaëlis, Carl Ewald einen farbenfunkelnden Regenbogen aus allen Zeiten und Kulturen auf die graue Wolkenwand des Alltags zaubern.

1897.