

In neuen Gleisen.

I.

Arne Garborg hat in den letzten Jahren ein paar Bücher geschrieben, die über die Grenzen Skandinaviens nicht hinausgedrungen sind. Ich denke dabei gar nicht an die schöne Biographie des Dichters Jonas Lie, eine Festschrift voll fesselnder Belehrung, gewissenhaft als Materialiensammlung, eindringend als Zeit- und Menschenbildnis, geistreich als Kunstzergliederung, reich und lebendig als Darstellung, nur leider unperspectivisch: alles steht gleich nah, gleich gross, gleich wichtig und detailliert vor uns. Nein; ich spreche von dem Band Verse „Haugtussa“ (1895) und dem Drama „Der Lehrer“ (1896).

Arne Garborg ist bei uns ja schon ein recht bekannter Herr; aber man hat ihn in eine Hürde eingesperrt, ihm die Marke „Naturalist“ aufgebrannt, und damit ist er

für gute Menschen abgethan. Denn was ist der Mittelmässigkeit — Bourgeoisie sagt man heute — was ist ihr der Naturalismus? eine künstlerische Methode etwa? oder der geistige Ausdruck für das Emportreiben neuer Schichten des Volkes und seiner Ideen und Auffassungen des Weltenganges? O nein; höchstens ein Zeichen niedriger Herkunft und des damit verbundenen rohen Sinns; vor allem aber ist er ein sittlicher Makel. Denn wer sein Behagen findet, anderen unbehagliche Stunden zu machen; wer Freude daran hat, Schmerz und Not und die fühlende Ohnmacht des Menschen unter den zerfleischenden Griffen des Lebens abzuschildern, getreulich und in aller Bescheidenheit der Natur und mit Worten, die sich selbst in Qualen krümmen, — und wer that das mehr als Garborg? — der muss selbst ein schlechter Mensch sein. Nein, nein; das ist nichts für deutschen Geschmack; der deutsche Geschmack mit seiner zarten Empfindung für das Echte, Lautere, Eigene in der Kunst, der deutsche Geschmack hält sich an Peter Nansen.

Nun giebt es aber Leute, denen Peter Nansen, bei allem Respekt vor seinem wirklich hübschen Talent, doch nicht genügt. Es brauchen das gar keine Proletarier zu sein; nur sind es nicht so gute Menschen

und offenbar Leute von schlechtem Geschmack. Und diese armen Leute — zum Glück sind es nicht viele — sie lieben Garborg. Nicht bloss aus Passion für die Ketzerei, behaupten sie (obwohl man es ihnen nicht glauben muss). Sie lieben ihn als Menschen, weil er aufrichtigen Herzens ist und weil er so tief leiden kann, die Leiden anderer, die Leiden aller. Sie lieben ihn als Künstler, weil er ein fein besaitetes Instrument ist, in dem unsere Zeit tönend ward. Sie meinen jedoch in diesen Tönen Klänge und Phrasen und Rhythmen zu vernehmen, die nicht aus der Zeit, sondern aus des Dichters Seele stammen, der Seele, die mit den Tönen der Zeit neue, nie gehörte Lieder spielt. Und diesen Liedern, in denen ihr eigenes Empfinden Musik wird, lauschen sie mit Spannung, wenngleich es ihnen viel mehr weh als wohl thut. Jedoch sie ziehen dies brennende Wehthun dem laulichen Wohlthun vor; denn sie wollen aufgerüttelt sein, nicht nur gerade fühlen, dass sie leben; sie wollen vorwärts, immer vorwärts. Und wo wäre der Stachel, der den Menschen weiter triebe, hätte er nicht eben den Schmerz? Den Schmerz als Stachel aber finden sie in Garborg. Und er interessiert sie, diese seine seltsamen Freunde, weil er sich wandelt, wie die Zeit; denn Kunst — schon Schiller sagte,

man müsse sie als etwas betrachten, das immer wird, aber niemals ist. Und da Garborgs Kunst immer wird, vermögen sie ihr Wesen nicht so schlechtweg in ein Wort zu fassen; am wenigsten aber scheint ihnen das Wort „Naturalist“ dies Wesen zu umfassen. Nicht einmal die Manier Garborgs drückt es ihnen aus. Er sei nicht objektiv, nicht ein kühler Beschreiber von „facts“. Man müsse seine Art als einen seelenvollen Impressionismus bezeichnen, meinen sie, und das veristische Element drin sei nichts als Intensität, Gefühlsintensität; denn Garborg bleibe zu sehr der Erleider seiner Bücher; er könne von seinem Stoff nicht los; er arbeite wie einer, der sich nie genug thun könne und so wie mancher Maler, der jedes Detail gleich pastos und farbig auf die Leinwand setze. Und sie mögen recht haben diese Leute — auch, wo sie tadeln. Jedoch auch sie, — wir alle, die wir uns nicht anmassen, Garborgs Kunst und Streben in einem gedankenlosen Satz abzuthun, weil wir Zeugen waren der rastlosen inneren Arbeit, die den Dichter auf weitem Umweg nun zu sich zurückführt, — wir alle haben einen Moment vor „Haugtussa“ gestutzt. Da schreibt Garborg auf einmal eine phantastische Geschichte, bestehend aus lauter kurzen Gedichten, alle verschieden in Versbau und

Rhythmus, mit gleitenden und mit stockenden Metren, Schlussreimen, Binnenreimen, Stabreimen und ohne Reim, mit allen Künsten und Künstlichkeiten der Laut- und Accentverwendung und all dem, was Jahrtausende sich an nachahmender Wortmalerei erdacht, — formlos in seinem Übermass an Formen. Das epische Element in Lyrik zerpfückt und aufgelöst; nur kleine balladenhaft erzählende Reste als Mittler zwischen all den Liedern und Monodien. Der Inhalt die Geschichte eines Mädchens, das hellseherisch wird. Gislaug sieht Geister wie bekanntlich auch die Sonntagskinder, aber doch zugleich anders, so wie Dichter sehen. Was sie ahnt; erkennt, fühlt, verkleidet sich bei ihr in Gestalten, und diese Gestalten sind die des Glaubens und des Aberglaubens. Alles hat auf einmal für sie Figur und das Verborgene wird ihr offenbar: die Seele des Menschen erscheint ihr wie ein Schatten, den das Wesen jedes einzelnen nach aussen wirft: Du hast deinen Begleiter und er gleicht einem Bock, einem Hund, einem Wolf, einem Fuchs. Und auch die Natur ist ganz dämonisch; durch die rauchende See steuert der Draug auf halbem Boot; in Berg und Wald hausen Troll und Gygr; auf den Halden bläst die kuhschwanzige Huldri ihr klagendes Hirtenlied und die grauen Jökulhäupter

schleudern die steinernen Worte des Riesen-
hasses den Menschen zuthal. Im granitenen
Berginnern aber sitzen die uralten Ahnen
und träumen von der Wiederkehr ihres
Reiches, des zeitlosen, bewegungslosen, wo
die Sonne tot ist und das rastlose Werden
tot und die grosse Ruhe kommt, Eisesruhe,
Nachtruhe.

Schon Jonas Lie hatte von Troll und
Huldri gesungen. Mit dem heissen Blut
seiner Phantasie hatte er die Reste der Götter-
sage, wie sie in der Spukwelt des Volkes
noch weiterdämmert, zu pulsendem Leben
gebracht. Unter seiner Hand wurden die
Ausgeburten der Angst und des Schreckens,
die kindischen Gesichte des ungeschulten
Geistes zum machtvollen Ausdruck der leben-
digen und göttlichen Natur, volkstümlich und
pantheistisch zugleich. Die kosmischen Kräfte,
die in uns und ausser uns ihr glühendes
Leben führen, waren auf einmal sichtbar ge-
worden und dabei unfassbar geblieben, real
und mystisch zugleich. Man kennt ja den
„Hellseher“, die „Trollgeschichten“, „Dyre
Rein“ u. a. m. Auch Arne Garborgs Jugend-
arbeiten, sein erster und sein letzter Roman,
hatten dies Hereinragen des Spukhaften.
Aber in „Haugtussa“ überwuchert es die
Wirklichkeit; es ist die Wirklichkeit — das
eigentlich Wirkende in mystischen Formen.

Zwei Empfindungswelten, zwei Vorstellungskreise überschneiden sich darin: die christliche Anschauung mit dem Grauen vor der Natur, als der Quelle alles Übelen, und die heidnische mit dem Grauen vor der Natur, als der Quelle aller Übel. Das führt Garborg zu einem förmlichen System des Aberglaubens aus — zu geistreich für das naive Bauernkind; wie kann Hauttussa sehen, was sie nicht begreift? Gerade das Mittel- und Prachtstück des Gedichtes ist dadurch verfehlt, die Reihe von Visionen unwahr, in denen Gislaug die dunklen Mächte am Werk sieht, die an der Wurzel des Lebens nagen. Die schwarze Weihnacht, in der der Teufel, den Tod zu seiner Rechten, auf seinem Felsenthron unter dem flammenden Nordlichtzelt höllische Heerschau abhält. Und es nahen die Zweifelhexe und die Krummrückhexe und die Schwächenhexe und die Brillenhexe; es nahen der Flaschentroll und der Es-kommt-auf-eins-heraus-Troll und der Troll mit zwei Gesichtern und der Troll, der die Kleinen zertritt, und der Troll, der nichts Grosses verträgt, und der Betbrudertroll, und der Mystifaxtroll, und alle, alle, unter deren Händen welkt, was noch auf Erden blüht und will und kann. Und die Männer werden Decadenten und die Frauen Frauenrechtlerinnen und das Dasein ebbt. . . . Das sind

ebenso gewiss Garborgs Ideen, als es die Gislaugs nicht sind. Psychologisch sehr fein entwickelt sich die Geschichte selbst, obwohl das tragende Spalier des Grundplans von den üppigen Blütenbüscheln der Poesie ganz überhangen und zugedeckt ist. Wie schön und stimmungsvoll in der Einleitung das glückliche Dahinleben im vegetativen Frieden der Natur, unter Vögeln und Vieh und einfachen Leuten! Aber im Augenblicke, wo das Hässliche, das Böse im Menschen, wo das Inkommensurable des Weltlaufs in ihren Ahnungskreis tritt, ist der Friede gebrochen, und nun sieht Gislaug: was in weiter Ferne, was im Dunkel der Nacht, was in den Elementen vorgeht, wird ihr kund. Darum nennt das Volk sie spöttisch eine der „Unterirdischen“, „Hügelbin“, Haugtussa. Alles lebt und freut sich; sie geht einsam und abseits, wie eingeschlossen in ihrer schaurigen bleichen Welt. Und doch spricht auch in ihr die Sehnsucht der Jugend; auch sie lockt die Liebe; überall taucht vor ihr der Haugkall auf, der sie in sein Bergreich verführen will. Es ist ein ungemein zarter Zug, dass Garborg im Moment, wo sie wirklich liebt, Gislaug nicht mehr Gespenster sehen lässt. Aug und Ohr und innerer Sinn sind nur von Einem Bild erfüllt. Aber Jon bleibt nicht treu, und damit ist Gislaug natürlich ganz

an ihre Träume verloren. Haugkall, Nöck, Trollbock, alles spricht ihr von Liebe, lockt sie mit Reichtum, Macht, Erkenntnis, verheisst ihr Rache, Vergessen. Rache! Vergessen! — Vergessen? Das weckt sie. Die Erinnerung opfern, sein Bild auslöschen, ihren Schmerz vernichten — alles, wovon sie lebt? Nein; sie wirft sich ihrem Schicksal und ihrem Leid in die Arme und fort ist aller täuschende Spuk.

Hat man sich von seinem ersten Staunen erholt, dass Garborg etwas schreiben konnte, das von ferne aussah wie eine Konzession an die jüngste Mode in der Kunst, wie eine Spielerei mit schönen Worten und Klängen, ein Schwelgen in der Gesetzlosigkeit des Unrealen; hatte man sich durch Phantastik und Zerrissenheit, durch Weitschweifigkeiten und Wiederholungen, durch Pracht und Gepränge zum Grundriss durchgerungen und die ganz strenge Planmässigkeit jedes Details von ihm aus durchschaut, so erschien „Haugtussa“ einem nicht mehr seltsam. Sprach es nicht das natürliche Erlebnis und die Gefahr einer jeden Künstlernatur aus? Ist es nicht das Wesen der bildenden Phantasie, alle Ahnungen, Gefühle, Erkenntnisse der Seele in lebendigen Symbolen zu sehen? Und je wesenhafter diese Symbole sind, je freier und reicher sie sich entwickeln, um so

gewaltiger das Genie, das seine Kinder mit soviel eigener, selbständiger Lebenskraft begabte. Ja, diese Gestaltungen des Künstlers konnten so aussenhafte werden, so ganz selbständig und auf eigene Faust hin leben, dass sie ihrem Schöpfer gefährlich wurden und ihn bis zum Irrsinn trieben. „Haugtussa“ ist ein Stück typisches Dichtererlebnis; doch es ist noch mehr ein Stück Landschaft, ein Stück ganz individueller Erfahrung; es trägt die norwegischen, ja die Garborgischen Hausfarben. Seiner Heimat hat Garborg dieses sein Lied gewidmet, und diese Heimat oder genauer: das Jäderplateau mit seiner Heide und den bleichen Mooren und Ginsterhügeln, der Jäder, umschrankt von schwarzgrünen, gewaltigen Wogenzügen und dem langen, niedrigen Rücken des Fjells, der Jäder mit seinen Stimmungen von Märchenzauber und Märchenschreck ist in dieser Dichtung wandelnd geworden. Es ist die Ergänzung jenes anderen Jäderbuches, der ergreifenden Seelengeschichte „Frieden“. Auch hier steigt die Angst, die Enoch Haave packt und bei ihm religiöse Formen annimmt, aus der Landschaft und ihren monotonen Schrecken. Beide Bücher, „Frieden“ und „Haugtussa“, sind aus Garborgscher Seelensubstanz gesponnen. Was Enoch Haave und Gislaug widerfährt, ist natürlich durchaus nicht Arne Garborgs

Geschichte; doch so sicher, wie in ihm ein Stück Enoch Haave lebt, so sicher ist Gislaug im Gemüt ihm verwandt. Auch der kleine Arne hatte seinerzeit Gott und die hohen Asen, Engel und Huldri, Troll und Teufel in heilloser Verwirrung des Glaubens vermischt. Traum und Wirklichkeit flossen ihm ineinander. Nur mühsam disciplinierte er seine Phantasie. Der kleine Daniel Braut in den „Bauernstudenten“, Gunnar, Jorina, Carolus Magnus in „Frieden“ haben sein phantastisches Blut in den Adern. Er selbst war ja schon Schulmeister gewesen, hatte pädagogische Blätter gegründet und redigiert, zählte 22 Jahre, lebte als Student in der Hauptstadt — als sehr armer und hungriger Student — und sein Lieblingsplan war noch, mit einem Leierkasten Europa zu durchziehen und in den Bergen von Gilead oder zu Füßen des Sinai als Einsiedler zu enden — gewiss der einfachste, der nächstliegende Weg, den Sorgen um das Leben zu entgehen. Und niemals ist der Wilde, der Urmensch in Garborg ganz gestorben; immer noch ist seine Phantasie — Moderne sagen lieber „Nerven“ — die drohendste Macht in seinem seelischen Haushalt. Wer's hinter seinen Werken nicht erriet, wem es die „Kolbotnbrieft“ nicht erzählten, wie aus dem Leben, aus den Büchern, aus dem Schweigen und

dem Tosen der Natur ihm Visionen der Angst aufsteigen, bis er entdeckt, dass der Wahnwitz vor seiner Thüre lauert, der liest es aus der Einleitung zu „Haugtussa“ heraus: „Ich kenne dich, o Trollheim du, voll Schattengraun; ich floh vor dir und muss dich stets doch wieder schaun.“ Er kennt ihn selbst, den Kampf gegen Trollgewalt; wohl dem, der dabei an Leib und Seele heil blieb. Er selbst entfloh; doch er kennt den, der's nicht verwand; er sah den Streit, er sah den Weg hinab ins Schattenland: sah die Übermacht und den Willen reich; hört das Lied in Moll erstickt im Teich. Er selbst entfloh, es war ein Ringen durch Jahr und Tag; doch „von mancher Wunde tief und schwer ich Narben trag“.

II.

Noch fragwürdiger als „Haugtussa“ ist Arne Garborgs zweite Arbeit, das fünftaktige Drama „Der Lehrer“. Das Thema ist eine Fortentwicklung des Gegenstandes, den Garborgs letzter Roman behandelt. Man erinnere sich: Enoch Haave sucht die innere Ruhe, den Frieden, Befreiung von der Angst, die ihn aus dem Dunkel der Nacht, aus der Einsamkeit und Stille von Heide und Moor,

aus dem drohenden Grollen der See überfallen kann. Er sucht den Frieden und das reine Glück im Worte Gottes, das er sich auslegt, — oder wenn er das Wort umgehen will, sich auslegen lässt; aber er wird mit sich uneins und er wird mit seiner Familie uneins und er findet den Frieden erst im Grabe. Anders sein Sohn, der Held des Schauspiels. Paul Haave sucht im Christentum nicht Frieden; der Herr hat selbst gesagt: „Ich bin nicht gekommen, Frieden zu senden, sondern das Schwert“ und: „Um Feuer auf die Erde zu streuen, bin ich gekommen; und wie sehr wünsche ich, dass es brenne!“ Sein Christentum ist Kampf, ja Aufruhr: denn wer das mindeste Gebot Christi ausführt, sagt er, stürzt die Welt gleich überende.

Bevor das Stück anfängt, hat Paal schon so manches hinter sich. Er hat Theologie studiert, aber nicht ganz zu Ende; wild gelebt, um Liebesgram zu betäuben; dann aus Neigung eine andere genommen und sitzt nun als Bauer auf eigener Hufe. Alles gedeiht unter seinen Händen; doch weder Frau noch Arbeit füllen sein Dasein aus. Sein eigentliches Dasein bilden höhere, feinere und mannigfaltigere Erlebnisse als die der äusseren Welt, die Erlebnisse seines Inneren im Ringen um Vollkommenheit.

Das ist ein niemals endender Roman voll spannender Kapitel und tiefer Erregungen, mit Qualen der Hölle und himmlischen Entzückungen, mit der schaurigen Verlassenheit der dunklen Nacht von Gethsemane und dann plötzlichen Lichtergiessungen, inneren Verklärungen, einem förmlichen Tabor der Seele im Aufschwung zu Gott. Und weil sein Herz vor Liebe überfloss und sein Mund von ergreifenden Worten, so sammelten sich alle jene um ihn, die sich aus vielerlei Gründen zu den Geweckten zählten: sie hiengen an seinen Lippen und nannten ihn, wie die Jünger seinerzeit Christus nannten, „Lehrer“. Was er lehrte, war inhaltlich so ziemlich das, was bei den „Lesern“, den skandinavischen Pietisten, allgemeiner Brauch: dass alles Menschenleben Sünde sei von Geburt zum Grabe und der Weg zum Heil durch die Busse führe, durch Reue und Busse. Und da entdeckte er, wie alle Zerknirschung und Durchdrungenheit vom Sündengefühl uns doch nichts half. Man wurde nicht heiliger, nicht stärkeren Glaubens, nicht festeren Willens, nicht gesünderen Sinnes, nicht reineren Gemütes durch dies ewige Wühlen in der Sünde, dies Ausbreiten und Vorzeigen der Sünde, dies Wetteifern, wer der grösste Sünder und der stärkste Büsser sei. Das hatte er an sich

selbst erfahren: hatte er nicht bemerkt, dass in einer Zeit, wo etwas zwischen ihn und seine Frau gekommen war, er plötzlich in Gedanken an Evelinde herumging und dass nur die Versuchung gefehlt hatte und er wäre nicht besser gewesen als irgend ein Weltkind? Nein; es galt nur zu glauben, dass der Erlöser die Sünde von uns nehmen könne, und wir waren erlöst. Es galt nur ihm aufzuopfern, was uns hienieden band. Was verlangte Jesus von dem reichem Jüngling, der zu ihm kam? Reue? Nein; er sagte: „Willst du vollkommen sein, so gehe, verkaufe das Deine und gieb es den Armen“. Das war Christentum: sich ganz von der Welt losreissen und dann Jesum folgen, das hiess die Gebote halten und vollkommen sein wie er. Wer hingab, was er liebte und wofür er sonst gelebt, — Grosses und Kleines, Gutes und Böses, Haus und Hof, Weib und Freund, Geld und Ehre, alles, alles und sich selbst mit, der bekam dafür eine andere Welt, eine innere, neugeborene Welt und ein neues Ich, eine Welt, für die er leben und die er lieben durfte, und es war seine eigene Welt! Mitten in der Armut stand er da wie ein König, freier und stärker als der Kaiser von Russland; alles war ihm unterworfen; nichts konnte ihm schaden; er hatte die Welt gewonnen, indem er sie

hingab, und vor allem: er hatte sich selbst gewonnen. Doch nichts gewinnt, wer nicht erst alles geopfert; willst du mit Christus leben und herrschen, mußt du erst mit Christus sterben. Das lehrte nun Paal Haave. Und er lehrte es nicht nur. Er handelte auch nach seiner Lehre. Schon seinen Vater hatte die innere Stimme nach dieser Richtung getrieben; Enoch hatte die Mahnung missachtet und an diesem Zwiespalt mit sich war er zu Grunde gegangen. Paal aber war stärker als sein Vater. Er wollte mehr, er begriff tiefer. Er sieht sich als Träger einer Kulturmission. Alle menschliche Kultur hat ja zwei Seiten, eine mehr innerliche, ethische, religiöse, philosophische, und eine der Aussenwelt zugewandte, sinnliche, wissenschaftliche, künstlerische, sowie es Goethe in den Gestalten der „schönen Seele“ und ihres Oheims in dichterische Symbole gebracht. Auch Garborg nützt diese Kontrastwirkung aus, um seinen Gedanken in vollem Umfang darzustellen. Er zeichnet in seinem Stück zwei Volkserzieher, — der eine, möchte man sagen, steht dem Anonymus des Rembrandtbuches nahe, der andere dem Pseudonym des Buches „Dulcamara“. Jens Eide, Paals Schwager, auch ein „Studierter“, Jurist und Lensmann, kommt aufs Land zurück, weil er helfen

will, eine nationale, eine Bauernkultur gross zu ziehen. Eine Kultur, die im Ererbten wurzelt, im Gewohnten, in Überlieferung und festem Brauch. Sie wächst aus dem Zusammenhange mit dem Alten, in der schützenden Hülle umfriedeten Daseins, in der warmen Enge, aus immer gleichen Verhältnissen, langsam und sicher wie ein edler Baum. Sie will mehr Schutz und Erhaltung des Vorhandenen als stürmischen Fortschritt; sie ist konservativ und aus Instinkt gegen den überflutenden Einbruch des ihr Fremden und Neuen, bis dass sie reif ist und die Säfte, die sie langsam sammelnd aus den dunklen Tiefen der Erde und den hellen Lüften sog, sich in wundervoller Blütezeit zu grosser, originaler, reicher Kunst entfalten. Es ist eine Kultur, die im Unbewussten und im Dunklen der Volksseele wächst, bis sie in einigen Genies die Augen aufschlägt. In welchem Bekenntnis sie auch gedeihen mag, in ihrer naiven sinnlichen Art muss man sie heidnisch nennen. Anders die sittliche Kultur. Sie geht aus dem höchsten Bewusstwerden des Menschen hervor. Sie ist eine Kultur der Einzelseele, die sich mit dem Weltall und dem Weltgeist auseinandersetzt und in Übereinstimmung bringt, eine revolutionäre Kultur, die immer bei sich und immer neu anfängt, ohne gestern

und seine Traditionen und ohne morgen und seine Aspirationen; denn sie will nichts als Wahrheit, ihre Wahrheit, ohne Rücksicht, was daraus erwächst. Sie baut ihre Menschen von innen heraus, zu einer Ganzheit ohne Spalte und Sprung. Es ist die Kultur des Philosophen, die Kultur des Heiligen, die seelische, die christliche Kultur par excellence. Zu dieser Kultur will Paal Haave durch Zuspruch und durch Beispiel erziehen. Er bietet sein Erbgut feil; der ganze Erlös seiner irdischen Habe soll den Armen gehören. Nichts hält ihn ab: nicht der Abfall einzelner, nicht die Vorstellungen, Mahnungen, Bitten der Freunde, nicht Worte wie Anarchismus, Kommunismus. Seine Lehre hat nichts zu schaffen mit Macht und Staat; das Christentum, es begehrt nichts; es giebt. Und wie er leben wird, wovon? Von Zimmermannsarbeit, von Feldarbeit, von allmöglicher Arbeit — vom Betteln, wenn's not thut. . . . Und sein Weib? — Sein Weib! . . . Helga wird einsehen, ihn verstehen lernen. Und wenn nicht — . . . Und sein Sohn? Was wird er seinem Sohne sagen, wenn der kleine Odelsmann nach seinem Erbe fragt? — Sohn? Sohn?! Paal gerät ausser sich. Er hat nichts gemerkt, nichts geahnt; er ist toll vor Freude — — aber nein: er hat Gott alles geopfert. — So geht der Verkauf denn

vor sich. Und damit reift das Stück zur Katastrophe. Die einzelnen Personen gruppieren sich klar nach ihrer Stellung zum „Lehrer“ und seiner Lehre. Die Gewohnheitschristen à la Lars Danielsen bleiben bei ihren Bussorgien; die Reichen mit der Heiligenmaske waschen wie der Zwölfhöfeler ihre Hände in Unschuld; die nichts mehr von Paal zu holen haben, gehen wie Carolus Magnus ins Lager der Besitzenden. Und die praktischen Leute erklären ihn für verrückt, die braven Bürger halten ihn für verdächtig, und die weise Obrigkeit sieht ein, dass er gemeingefährlich ist. Denn er findet Nachahmer. Er hat Anhänger. Alle Gutgesinnten sind einig: das lässt sich nicht dulden. Zum Glück ereignet sich etwas. Paal hat eine verfallene Hütte bezogen, die er ausbessert, einrichtet, ausschmückt, bis Helga wohl genug ist sie mitzubeziehen. Denn Helga kann sich von einer schweren Influenza nicht erholen. Was sie eigentlich nicht gesund werden lässt, was ihr fehlt, danach fragt Paal gar nicht. Er lebt in seinen Ideen, für seine Ideen, in Gott und für Gott. Das versteht Helga nicht. Sie begreift nicht, dass sie ihm nicht mehr, wie er ihr, das erste und das einzige ist. Sie fasst es nicht, dass er sie lieb haben und doch opfern konnte, wenn es soweit kam. Dahinter

steckte etwas. Sie ist ein Weib, der die Liebe des Lebens Grund und Um und Auf ist. Sie sucht daher auch das Weib und die Liebe dahinter. Sie kämpft und kämpft mit sich und überwindet es nicht. Evelinde und immer Evelinde! Zwischenträgereien, Einbläsereien vollenden das Werk. Sie muss den Zweifel los sein, sie will selber sehen, und wenn . . . Sie schleicht hinaus und durch die dunkle Nacht zu Paals Hütte, und richtig: Paal und Evelinde. Sie hört ihn bitten und weiss nicht, dass er für einen anderen bittet; denn er hat überwunden und sie überwindet; Helga aber erfasst nur das Wort, den Ton . . . sie steht in der Thür und ehe die Entsetzten sie hindern können, hat sie ein Fläschchen Opium geleert und ist tot und steif über die Schwelle gefallen. . . . Nun ist's hübsch gemacht, wenngleich gegen alle dramatische Regel, wie sich die wartenden Geier auf die Beute stürzen. Nicht einer darunter, dem Paal etwas Böses gethan. Nicht einer, der im Stück schon früher aufgetreten. Freunde, Gleichgiltige, Leute, die er genierte, weil er sie auslöschte, weil er zu rein war, zu vollkommen und weil er den überlegenen Zauber innerer Schönheit besass, — die „Gesellschaft“ und die heilige Hermidad verbünden sich im Nu. Man wird die Sache jedenfalls

untersuchen müssen, und was auch herauskommt, frei und rein wird Paal Haave nimmer. Und Paal Haave sagt: „Gerecht ist Gott!“

Es ist nicht leicht, in einer kurzen Studie die ganze Schönheit einer Dichtung fühlbar zu machen. Die Handlung und ihr innerer Zusammenhang, — das lässt sich zur Not erzählen und deuten; aber wie die höhere Schönheit wiedergeben, die in den fließenden Linien einer edlen Gestalt liegt, wie die Innigkeit der Empfindung und die tiefe Güte fassen, die in Wort und Miene zum Ausdruck kommt? Was wir tadeln, glaubt uns jedermann aufs Wort; das Lob sollten wir beweisen können. Im „Lehrer“ sind es aber gerade die Imponderabilien, die uns entzücken. Garborgs dramatische Technik ist noch nicht aus dem Novellistischen herausgerissen. Manchesmal merkt man auch die Unsicherheit in der verfehlten Auswahl der treibenden Motive. Was uns anpackt und festhält, ist die schlichte Grösse, der stille Zauber des „Lehrers“. Es ist wirklich etwas vom Heiland in seiner Erscheinung. Und die Frauen, die ihn umgeben, mahnen an Martha, Maria und Magdalena.

Wie sich „Der Lehrer“ aber zu den Werken Garborgs verhält? Wie das Stück zu verstehen ist, was es uns sagen will?

Ursprünglich hatte Garborg es sich als eine Art Seiten- und Ergänzungsstück zu „Müde Seelen“ und zu „Frieden“ gedacht; etwa so: nicht bloss der seelenzerfressende Skeptizismus und die selbstzerfleischende Religiosität, sondern auch der Altruismus ist eine Krankheit des Gemütes, Dekadenz. Ich glaube jedoch, die Arbeit hat sich ihm unter der Arbeit verwandelt. Er hat für das Christentum wieder frische Sympathie gewonnen. Auch sein Aufsatz „Der Glaube an das Leben“ („Die Zeit“, Nr. 27) deutet in diese Richtung; die Religion ist ihm sogar mehr als ein blosses „tolerari posse“ geworden. In die Figur Paal Haaves, des religiösen Menschen, des Christen hat er daher alles Rührende versammelt, alle Güte und Menschenliebe hineingelegt, deren sein Herz und seine Phantasie überhaupt fähig waren. Eine alte Neigung spricht aus ihr und eine nie ganz erstorbene Sehnsucht — wem die Religion einmal im Blute liegt — — Ob jedoch der Kopf davon etwas wissen will? Unklar ist die Antwort, und das macht die Fragwürdigkeit des Stückes aus. Ist „Der Lehrer“ nur einfach die Tragödie vom Menschen, vom Unzulänglichen des reinsten Wollens, die Tragödie, die aus einem unheilbaren Dualismus unserer Natur erwächst? Oder will es sagen, dass Christsein etwas

Übermenschliches ist, etwas Widermenschliches und nur für Heilige allein? Dass es nur einen Christen gab, nur einen geben darf und das war Christus selbst? Denn der Mensch zerbricht am Christentum. Er wird unmenschlich. Das meint vielleicht zögernd Paal Haaves Gestalt. Denn was thut Paal und was passiert ihm? Der das Seinige den Menschen dahingiebt und sich Gott zu opfern meint, zertritt dabei achtlos das Leben seiner Frau. Er, dem jeder der Allernächste ist und er selbst der Allerletzte, übersieht keinen Leidenden ausser das eigene Weib. Er, dessen Herz ein unausschöpfbares Meer der Menschenliebe ist, hat keine Liebe übrig für sein Ehegemahl. Und warum? Ist es ein Versagen seiner Natur? Spielt sein Gefühl für Evelinde dabei eine Rolle? Ach, nur zum Teil. Es stimmt mit dem Prinzip. Es ist genau nach dem Gebot. Empfände er wärmer, so wäre es ein Raub an der Liebe zu Gott. Nur aus Tugend: so sollen sich auch Gudleik und Evelinde lieben. Alle heisse Empfindung des Herzens sei bloss für Gott. Und alle Moral habe zum Ziel und zum Merkwort das eigene Verhältnis zu Gott. Und wie kommt der Mensch dabei fort? und das arme Leben?

Was beweist aber das Stück? Nichts gegen die Lehre, wie Björnson sagt, alles

gegen den „Lehrer.“ Das Christentum ist göttlich, der Mensch jedoch — ist nur ein Mensch. Um sich göttlichen Handelns zu vermessen, bedürfte es auch göttlicher Einsicht und Übersicht.

Das sind Garborgs letzte Bücher. Sie bewegen sich scheinbar in neuen Gleisen, denn aus dem sogenannten Naturalismus sind sie völlig heraus. Doch dieser Naturalismus war gar nicht das Typische an der Erscheinung Garborgs. Die Schilderung der äusseren Welt um der Schilderung willen lag ihm sogar ziemlich fern. Seine Arbeiten waren lauter seelische Erlebnisse. Wenn gerade der Gang unserer Welt und unserer Zeit ihn erschütterte, durch das Hässliche erschütterte, so wurden daraus Bilder aus dem Hässlichen unserer Zeit. Und wenn dann anderes kommt und ihn überwältigt, wenn die Schatten ihn umringen, die für ihn aus der heimatlichen Erde steigen und aus den jungen Tagen seines Lebens, so entsteht phantastische Lyrik daraus und ein tragisches Stück, gewoben aus heisser Sehnsucht und seufzender Entsagung.

1897.

