Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 22 (1919-1920)

Artikel: Das Werk Herman Bangs
Autor: Rychner, Max
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750134

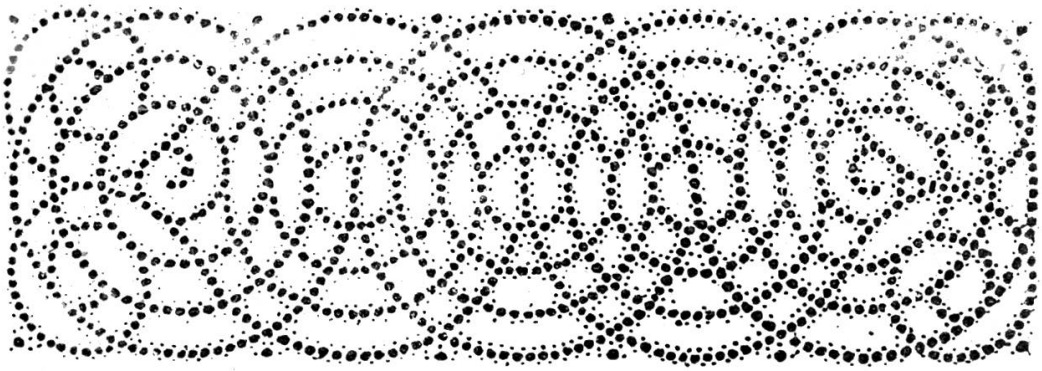
Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



DAS WERK HERMAN BANGS

I

In einer Skizze schildert der Däne Herman Bang, wie er 1886 aus Berlin gewiesen wurde; er habe, hieß es zur Begründung, in einer Bergener Zeitung ein paar Dummheiten über ein Porträt des Kaisers geschrieben. In Meiningen, dem ersten Zufluchtsort, scheuchte ihn die Polizei wieder auf, taktvoll aber unerbittlich; er hatte sie fernerhin in München und Wien auf dem Hals, in Prag durchsuchten in seiner Abwesenheit tagsüber Spitzel die Schubladen der gemieteten Möbel, denn man verdächtigte ihn zeitweise des Nihilismus ... Während dieser Nomadenzeit, da er jeden Augenblick den Staub irgendeiner Stadt von den Schuhen klopfen musste, war er nur von einem Willen hartnäckig besessen, nämlich dort Boden zu fassen, wo man ihm denselben nach Kräften unter den Füßen heiß machte. An seinen Freund Peter Nansen schreibt er damals: „Man muss das Kleinere opfern, um das Größere zu erreichen, und ich *will* in Deutschland reüssieren. Und Deutschland ist Berlin. *Hier* ist die Luft, welche die Willen stählt und stärkt. Und eines schönen Tages wird auch eine Literatur heranwachsen. Ich will diesen Frühling, der bevorsteht, mitsehen und miterleben ... Du wirst mich fragen, ob ich denn berlintoll bin. Ja. Diese Stadt, die mir keine einzige glückliche Stunde geschenkt hat, ist die Hauptstadt der Welt, und dorthin muss man seine Arbeit verlegen."

Es gelang ihm späterhin, seine Arbeit in die lockende Stadt zu verlegen. Und als vor einigen Jahren Thomas Mann am Sarge Friedrich Huchs Abschiedsworte sprach, sagte er, seit Jahren habe den *deutschen* Roman nur ein Verlust so tief betroffen: das Hin-

scheiden Herman Bangs. Also hat Bang dieses Ziel, auf einigen Umwegen durch Europa zwar, erreicht; er ist mit Ehrenbezeugung in die Literatur des Landes aufgenommen worden, dessen Obrigkeit ihn auswies.

Tätig, als Triebkraft wollte er einen Literaturfrühling miterleben; aber sein Werk ist ein Endprodukt. Er wusste es wohl nicht, oder doch nur ahnungsweise, dass er als Literaturerscheinung der Ausdruck einer bei allem Glanz innerlich zersetzten Epoche war, dass sein Werk unter die schwermütigholden Novembertage einer Literatur gehört, nicht in den Frühling. Was ihm mangelte, glaubte er aus einer energisch betriebsamen Umgebung aufsaugen zu können: die Schwungkraft; er brauchte die willenstählende Luft des aufstrebenden Deutschlands. Seltsam, er hat die heimlich in der Luft brauenden Kräfte gewittert, denn drei Jahre nach jenem Brief an Nansen entstand die *Freie Bühne,* rannte Ibsen gegen einige chinesische Mauern, wurde Hauptmann von Brahm aus der Taufe gehoben. Der Roman aber wandelte in begeistertem Pedantismus hinter Zola her, mit soviel Notizbüchern vorm Auge, dass sie wie Scheuklappen wirkten. Man trug vorzugsweise Bärte in jener Zeit und dickrandige Klemmer mit schwarzem Seidenband, und man buckelte tief vor den Naturwissenschaften. Die Materie triumphierte, der Geist war ergebenster Diener. Die Großstadtliteratur war sozialistisch, was sich darin zeigte, dass man die Berliner Hinterhäuser mit Strichelmanier abmalte, damit sogar auf die Geruchsnerven einzuwirken trachtete und sie plötzlich ungemein viel interessanter und schicksalsvoller fand, als die Handelshäuser Gustav Freytags. Die Provinz ging ja zwar andere Wege, die nicht sämtlich nach Berlin führten; und für jene Literaturepoche repräsentativ sind wohl ebensosehr die *Leute von Seldwyla* wie die *Familie Selicke*... Damals ungefähr entstanden die ersten Romane Herman Bangs, die *Hoffnungslosen Geschlechter* und *Am Wege,* und in diese literarische Luft hinein gerieten sie — aber sie gehören der folgenden Generation.

II

Sie gehören ans Grab des hinsterbenden Jahrhunderts; die Kritik hat den Namen des Dichters nie genannt, ohne ihn fasziniert oder geringschätzig mit dem Begriff der Dekadenz zu ver-

kuppeln. Fast alle seine Romane sind stark mit Autobiographie befrachtet, *Das weiße Haus* und *Das graue Haus* sind Bilder aus der Jugendzeit, in den *Hoffnungslosen Geschlechtern,* in *Tine,* in *Michael* und den *Vaterlandslosen* — immer dieselbe Jugendgeschichte in Variationen, immer dieselben Personen in einem Reigen wiederkehrend wie bei Balzac. Es liegt in der Zeit an der Jahrhundertneige, die dichterischen Erlebnisse nach Goethes Wort „als Bruchstücke einer großen Konfession" zu formen. Die Dichter blickten nicht mehr liebend nach dem goldenen Überfluß der Welt, sie wandten ihre Augen nach innen, um vor der eigenen Unerforschlichkeit Grauen zu fühlen, vor ihrer Seltsamkeit und dem Abseitsstehen vom gewöhnlichen ordinären Leben. „Es gibt keine Erlebnisse als das Erlebnis des eigenen Wesens", heißt es in einem Dialog von Hofmannsthal, worin er diese Worte Balzac in den Mund legt, der immerhin in seinem Gigantenwerk, wie französische Kritiker nachgezählt haben, zweitausend Menschengestalten mit Leben beschenkt hat. Da bei diesen Dichtern mit Narzissneigungen die Problemsphäre sich immer enger um ihr Ich zusammenzieht und darauf beschränkt, dieses ungewöhnliche Ich jedoch ein Künstlertalent ist, so wird ihnen der Künstler das zentrale Lebensproblem, der Künstlerroman, der wie in der Romantik emporblüht, zur ersehnten Gelegenheit, sich selber durch das eigene Temperament gesehen darzustellen. Der Künstler wird als der potenzierte Mensch betrachtet, welcher „die Blüte höchsten Strebens, das Leben selbst" an die Symbole des Lebens wendet.

Herman Bangs *Michael* ist ein Malerroman; er gehört in die Linie, die den *Grünen Heinrich, Tino Moralt* von Walther Siegfried, *L'œuvre* von Zola und *Das Licht erlosch* von Kipling verbindet. Alle sind erfüllt von der Tragödie des Künstlers als eines unzulänglichen Gottes, der seine Welt nicht nach eigenem Willen schaffen kann. Es könnte scheinen, der große französische Maler Claude Zoret — er ist der Held in *Michael* — gehöre einer früheren Generation an mit mehr Eisen im Blut. Seine Bauernabstammung, sein knorriger Knochenbau, die groben Holzschnittzüge des Gesichtes werden zu sehr betont, um nicht unwillkürlich die Vorstellung geplagter Schwäche aufblitzen zu lassen. Was er in der Kunst mit Willenskrämpfen und Werken beschwört, das Leben enthüllt es grausam: das Aufgezehrtsein von alledem, die müde wehrlose

Überzeugung von der Sinnlosigkeit von Zeugen, Leben, Sterben, es enthüllt den Verfall. Bei allem Talent ist er sich schaudernd bewusst, was es heißt, im zwanzigsten Jahrhundert noch Meisterwerke in die Welt zu geben.

„Du, ein so energischer Mensch!“ sagt ein Freund einmal bewundernd zu ihm.

Claude Zoret machte eine Bewegung mit der Hand. „Ja, das habe ich erwartet. Jetzt musstest du mit der Bauernzähigkeit und dem Eisenwillen und dem Rückgrat kommen, das sich nicht beugen lässt. Du, der doch wie kein anderer weiß, woraus meine Energie besteht und dass sie nur wie das Stahlnetz über meinem müden Gesicht ist. Totmüde — denn das bin ich seit fünfzehn Jahren gewesen ... Totmüde vom Wettlauf mit mir selbst, um das Große zu schaffen, und nach dem Großen das Größere, und nach dem Größeren das Größte, das ich nie ereilen werde.“

Totmüde, mit allen Hunden gehetzt, das ist die Bezeichnung für den Zustand des Künstlers um die Jahrhundertwende, des Künstlers, der nur noch sich selbst empfindet, als trüge er die Verzweiflung von Menschengeschlechtern. Die von der Kunst angekränkelten Knaben von Hermann Hesse und Emil Strauß sind erschöpft in einem Alter, da andere erst beginnen, ins volle Menschenleben hineinzugreifen. Der Schriftsteller bei Thomas Mann ist nervös, müde, von der Kunst vergewaltigt, und tastet sich entlang an der Grenze des Zusammenbruchs; Claudio, der junge Künstler im *Tor und Tod* Hofmannsthals, zieht mit zwanzig Jahren das Sümmchen seiner Existenz. Bangs Maler blickt nach rückwärts, entsetzt, als sähe er sein ganzes Leben in einem Blitzstrahl, und zweifelt plötzlich, ob er so viel Liebe und einfache Menschlichkeit, wie er empfing, seinen Nächsten schenken konnte, oder ob sie ihm nur zu seiner eitlen Selbstbehauptung notwendig waren. Und Michael, der des Gottes voll zu seiner Rechten sitzen durfte und ihm das Teuerste war hienieden, schleudert gegen ihn die Anklage, dass er, Claude Zoret, sich in starrem Egoismus auf sich selbst und die eigene Problematik beschränkt und versteift habe; „ohne zu fragen, ohne zu sprechen, ohne zu verstehen, ohne den Versuch zu machen, zu verstehen, verachtest du von der Höhe deines Genies herab“. Diese schmerzhafteste Berührung mit dem Leben, die Tragödie seiner einzigen Freundschaft, steigert und stachelt sein

Talent: er schafft seine besten Bilder mit dem Herzblut, das aus jener Wunde floss. Nachher stirbt er, allein und einsam, der berühmteste Maler Frankreichs, und in der Todesstunde wirft Michael, sein Johannes, mit berauschter Leidenschaft sich dem rotlippigen Leben an den Hals. „Chacun pour soi dans ce désert d'égoisme qu'on appelle la vie," das war ja schon von den jugendlichen Helden Stendhals immer wieder mit blasiertem Nachdruck als Grunderkenntnis des Lebens verfochten worden. Eine innige, auf anspruchslos einfache Gefühle gegründete Gemeinschaft ist dem Künstler unmöglich; doch er verzehrt sich in Sehnsucht danach, aus dem von Nietzsches Peitsche dressierten Individualismus herauszukommen. Aber das ist es: nach der täglichen peinigenden Auseinandersetzung mit sich selbst, mit dem eigenen Talent und dessen Schranken, ist er zu müde, fremde Problematik noch verstehend aufzunehmen und der eigenen Weltanschauung einzugliedern. Später, schon im ersten Dezennium unseres Jahrhunderts, erhob sich unter den Dichtern ein schallendes Wirgefühl, als sie den einzigen Wunsch lyrisch äußerten, „Dir, o Mensch, verwandt zu sein"; als Gedichtbände erschienen mit den fraternisierenden Überschriften *Der Weltfreund, Einander, Wir sind.* Das „je und je Ich sagen" Nietzsches wird immer mehr verpönt; man erregt sich zu Schwung und Hingebung, um Millionen zu umschlingen.

Die egozentrische Lebenseinstellung der Bang'schen Gestalten ist wohl ebensosehr Ursache als Folge ihres Künstlertums. William Hög oder Joan sehen sich früh auf sich selbst gestellt als letzte Sprossen eines um sie herum unheimlich erlöschenden Geschlechtes. Sie sind zu hellsichtig, um nicht zu erkennen, welchen Forderungen sie noch zu genügen vermögen. Familienniedergang schließt bisweilen mit geistigem Aufstieg; Docteur Pascal, der letzte der Rougon-Macquart, ergibt sich vor dem Leben und gibt sich der Wissenschaft, der letzte Buddenbrook verzehrt sein schwankes Seelchen in musikalischen Ekstasen. Bangs Knaben und Jünglinge, letzte Reiser alter Adelsfamilien, wachsen wie Treibhausgeschöpfe heran, von Gefühl überlastet, zugleich mit dumpf schwelender Triebhaftigkeit und auflösenden Verstandeskräften. Schon früh können sie nicht mehr schauen, ohne durchschauen zu müssen. In den *Hoffnungslosen Geschlechtern* wird der junge William Hög zum erstenmal ins Theater mitgenommen. Er sieht den Bolero tanzen

und kriegt Herzklopfen und rote Flecken auf den Wangen, er schaut mit fiebrigen Augen auf eine himmlisch schöne Frau mit einem lüderlichen Mann; seine Eltern sehen die ganze Komödie sich auf seinem bewegten Gesicht abspielen, er schnellt sogar auf vor Hingerissenheit. Darauf setzt er sich. „Es war nicht besonders, sagte er und fing an zu kritisieren. So machte man nicht — oder so, und das hieß nicht lieben, der Liebhaber hatte ja ganz ruhig dagestanden und er hatte an der rührendsten Stelle beinahe gelacht. Und der Liebhaberin fehlte am rechten Schuh die Schnalle!"

„Bist du schon Kritiker geworden, William? Ja, man kommt früh zur Reife, leidergottes tut man das", sagt der Gymnasialdirektor zu ihm.

Ist das nicht erstaunlich, dass ein Dreizehnjähriger schon alle Maßstäbe aus dem eigenen Busen holt? Das setzt schon eine gründliche Beschäftigung mit sich selbst, Vergleiche zwischen sich und Mitwelt voraus und eine entschiedene Parteinahme. Und dieser frühe Kritizismus, der vom Leben nichts mehr gelten lässt, lenkt den Bang'schen Jüngling in das Reich der Schatten mit ewigem Leben: in die Kunst. William, Joan, Claude Zoret, sie leiden, in sich selbst verkapselt, an den für ihre Nerven zu robusten Mitmenschen, sie leiden ebensosehr an ihrem ungewöhnlichen Schicksal und ihrer Einzigartigkeit. Dauerndes Schmerzgefühl gibt ihrer Kunst den melancholischen, müden, heimatlosen Einschlag, reift die höchste Verfeinerung des Talentes, das zu kraftlos ist, um dem Leben weiterhin etwas abzugewinnen, es sei denn die qualgeborene Leistung. In den *Vaterlandslosen* ist dem Violinvirtuosen Joan ein erschreckend himmelstürmender Bruder in Apoll gegenübergestellt, der Australier Jens Lund, ein Götze der Geigenkunst, der sich mit eiserner Hand die Lorbeeren auf die Stirne stülpt. Er hat eine riesige Willensathletik inne, so rasend, dass er die Selbstvergötzung und Selbstbefeuerung bis zu Exzessen, dem Irrsinn nahe treibt. Er selber ist für sich Erde und Äther, Gott und Gesetz. „Entschuldigen Sie, dass ich von mir selbst spreche, aber ich bin so aufrichtig, zu gestehen, dass es das einzige ist, was mich interessiert", sagt er zu Joan im Schlafwagen irgendwo zwischen Wien und Bukarest. „Ich *habe* ein Vaterland, mein Herr, und das heißt *ich*. Und dort bin ich zugleich König und Volk und ratgebende Versammlung und Gesetzgeber." Und wenn er spielt, ruft er den

Leuten: „Hört zu, zum Donnerwetter, hier spiele ich, mein eigener König und mein eigener Gott, mein eigenes Reich und mein eigenes Leben — ich.“ Er verlacht und verhöhnt Leidenschaften und zart abgetönte Empfindungen, denn er kennt nur die Ekstase seines brutalen föhnsturmartigen Willens. „Wissen Sie, was Sie von sich selbst glauben — dass Sie ein Aristokrat des Schmerzes seien. Aber, mein guter Herr, Schmerz tragen adelt niemand. *Zu wagen* adelt... in unserem Jahrhundert.“ In dieser Sprache rüpelt er gegen Joan, dem er vorwirft, er sei aus der alten Welt und dem alten Jahrhundert, also den Künstlern zugehörend, die den Geist mit Träumen verbinden statt mit Tat. Er befeindet verächtlich die Gilde der Künstler aus einer Niedergangszeit, die nach einem — beinahe richtig deutschen — Wort Heinrich Manns sich „die Miene der Übersättigung anmaßen, obwohl sie niemals weder kämpften noch genossen“. Menschen wie Jens Lund, so ist die Überzeugung Joans, sind aus Tausenden erwählt und zum Höchsten berufen, sie strömen eine erhitzte und etwas animalische Luft arbeitender Energie aus, und von ihnen erhoffte Herman Bang den neuen Literaturfrühling in der europäischen Metropole des Willens zur Macht: Berlin.

Indessen ist dieser Kraftmeier der Kunst und des Lebens eine Figur, die nur einmal in seinem Werke auftritt, kurz, heftig, sprudelnd, vorbeiflitzend wie eine Sternschnuppe. Bleibend und überwiegend sind, die bis an die Herzgrube in Verzweiflung stecken und mit matter Geste die Gründe dem Leben aufbürden.

III

Die Menschen Bangs, mit beharrlicher Vorliebe Endeblüten alter Geschlechter, stehen sämtlich dem Tode näher als dem Leben. Das Leben ist für sie eine zu schwere Aufgabe, deren Auflösung ihnen der Tod abnimmt, nachdem er sie auf sich warten ließ und damit quälte. Es gibt unter den Novellen eine *Erzählung vom Glück,* und es ist die einzige, die nicht in monotoner Traurigkeit ausläuft. „Wissen Sie, was ich mir wünschen möchte?“ steht im *Weißen Haus,* „Dass ich ein Lied schreiben könnte, so traurig wie das Leben ... Aber es ist weise bedacht, dass das Glück keinen Plural hat.“ Nein, das Glück hat keinen Plural, und bei ihnen selbst nicht eine Einzahl. Sie haben kein Organ für erdenhaftes

Glück; bevor sie es an sich treten lassen, sehen sie sein klägliches Verenden voraus unter den kleinlichen Stichen des Alltags. Sie hegen es als nächtliches Phantasiegeschenk, das ihnen zu wertvoll scheint für den brutalen Versuch, bei dem sie versagen würden, es ins reale Leben hinunterzuzerren. Und da ihnen dennoch ohne Glück das Leben als der Güter niedrigstes gilt, schleppen sie es mühselig mit abgewandten Augen dahin.

In den *Vaterlandslosen* wird eine Tragödie erzählt; unsichtbar, unhörbar spielt sie sich ab und macht zwei Menschen bankrott. Hätte Bang nur diesen Abend geschildert — es sind vielleicht zweihundert Seiten — er wäre Dichter. Joan, der Vaterlandslose, kommt in ein dänisches Städtchen, um zu spielen. Ein Mädchen, zart und verfeinert inmitten ländlich vierschrötiger Umgebung, erweckt in ihm die Sehnsucht, hier einzuwurzeln, Vaterland und Glück zu finden ... Vor seinem Auftreten schwärmt eine kleine Gesellschaft um ihn herum, reizend naive Leute voll von aufrichtigem strahlendem Wohlwollen. Nach dem Konzert versammeln sie sich wieder, um die Schwelgerei in Hochgefühlen fortzusetzen, und nun beginnt allmählich, unmerklich fast im Übergang, Bang das Blickfeld im Hohlspiegel zu zeigen, dermaßen, dass den Personen gleichsam die Glieder verlängert werden, wodurch jede Bewegung zu einer Karikatur und Enthüllung wird. Es ist entsetzlich, welch ein Philisterpfuhl von Kleinlichkeit, Gehässigkeit, von Gier, Prahlerei, Dummheit und Selbstüberschätzung um Joan herumbrandet; bloß Gerda ist eine noch unberührte Blume, und sie lieben sich beide. Aber er geht hinweg, reicht ihr die Hand zum Abschied mit einem belanglosen Wort, während sie eine Sekunde die Augen zu ihm aufhebt, „mit dem Blick einer Hindin, die in die Lende getroffen verblutet". Er wird mit sorgsam linden Händen das Gefühl des Schmerzes weiter in sich hegen, sie verkümmert und verdorrt indessen in dem platten Milieu, mit dem Bewusstsein, dass doch das Beste war im Leben, was einem den Todesstoß gab. So müssen Bangs Menschen handeln, sie sind alle unter einen Schicksalsbegriff wie unter ein Fallbeil gestellt, gegen den zu rebellieren ihr Wille nicht den Mut haben darf; denn das Schicksal rollt nach heiligen Gesetzen über sie hin, auch wenn es zermalmt, und die Menschen müssen es hinnehmen, ohne mit eigenem Impuls an seinem Gange mitbestimmen zu versuchen. In jedem

Augenblick fühlen sie das und denken es, mit wachen Augen des Geistes. Sehen es starr, und sind zu weichlich und schlaff, es ändern zu wollen; ihre kampflose Unterwerfung unter das Schicksal, von dem sie zu jeder Zeit das beklommene Gefühl kommender Tragik haben, heißt sie ihr Leben verrichten, als wären sie Marionetten Gottes. In *Ludwigshöhe* heißt es an einer Stelle, wo sich zwei Liebende einander offenbaren: „Er fand keine Kosenamen, sondern saß nur da und streichelte ihre Hand, ganz weich *(und ganz tief in seinem Innern dachte er, das wird einmal schlimm),* bis sie seine Wange küsste." Er erkennt mit einem sachlichen Nebengefühl, dass es schlimm enden muss, aber darin sieht er keine Beziehungen zu seinem lebensgestaltenden Willen, sondern nur die Bestätigung seiner dumpf geahnten schmerzvollen Erdensendung.

Bangs Romangestalten stehen zum Schmerz in dem vernunftlosen Verhältnis wie die Falter zur Flamme. Jedes Gefühl ist ihnen Schmerz, jede Unfähigkeit zum Gefühl ebenso. Sie sind zu erschöpften Blutes, um in menschlich warme Wallung zu geraten, ihr Herz lebt in der Dämmerung melancholischer Zwischengefühle. Sie sind so skeptisch veranlagt und destruktiven Geistes, dass ihre Seele kein einfach-starkes Ja ja oder auch nur Nein nein kennt. „Man hat meiner Treu das Zutrauen zu dem verloren, was man selber zu empfinden glaubte." In einem der letzten Romane, im *Zusammenbruch,* versucht Harluf Berg in Liebe zu geraten. „Von diesem Tage an hatte der Kampf begonnen, — der Versuch, Liebe zu empfinden. Wie zwang er sich zur Wärme, wie hätschelte er seine Stimmungen, wie griff er jedem kleinsten Gefühlchen an den Puls, wie marterte er seine Phantasie, jede kleine Wahrnehmung zu erhitzen — um dann zu fragen: warum sollte es nicht Liebe sein? Ist *das* nicht Liebe?" Dieser Zusammenbruch der Gefühlsfähigkeit, dieser hypnotische ratlose Zustand vor der Empfindung, der die Bang'schen Menschen reglos und verzweifelt dem Leben und seinem Unheil entgegenstarren lässt, wie der gebannte Sperling der Schlange, befällt zwar nur seine von den herkömmlichen Begriffen in Vielem etwas abweichenden Männer. Die Frauen, Ida, Tine, Katinka, Gerda, verfallen denselben tragischen Geschicken aus Übermaß an Gefühl: sie sind die Geprellten ihrer Schwäche, ihrer törichten Sucht, nach dem unverständlichen Drange des eigenen Herzens zu leben, und

das ganze Leben auf eine Karte zu setzen. All ihre Liebeskraft erblüht in einem Male an einem Mann, und plötzlich enthüllt sich ihnen das verschleierte Bild der männlichen Hilfslosigkeit und Unkraft vor der Liebe und des Egoismus; es bleibt ihnen nichts mehr als ein stilles Verbluten, verborgen und abseits.

Die Selbstbezweiflung steigert die Schwäche dieser Menschen, zugleich ist sie ein Erzeugnis derselben. Schließlich führt sie zu einem seelischen Nihilismus, einer Glaubenslosigkeit, die mit blasiertem Radikalismus selbst das Geistige in dieser Welt verneint. Ihr Leben, als Schlussepisode großer Geschlechter, ist derart befangen von Vergangenheit, dass sie vom Gegenwärtigen nur die Vergänglichkeit anerkennen. Die Verfallsgesetze, die sich an ihnen vollziehen, sind das einzige, was sie als positiven Glauben hegen, und aus diesem Grunde bestimmen jene die Züge ihrer Weltanschauung, die eine Weltverneinung ist. Alles gleitet vorüber, eines ist ewig, schmerzlos, erlösend und darum das Ersehnenswerte in alle Zeit: Tod und Auflösung. Es ist wohl diese Angst, im Werden schon das Vergehen bedenken zu müssen, die einem französischen Schriftsteller, Léon Bloy, den entsetzten Ruf aus der Kehle trieb: „Fuyez l'analyse comme le diable et jetez-vous à Dieu comme un perdu!" Herman Bang bleibt bei der Analyse, von Gott geht bei ihm nirgends die Rede, seine Kreaturen entbehren des schöpferischen seelischen Aufschwungs, der sich souverän und losgelöst eine bessere als die beste aller möglichen Welten selber schafft. Sowenig sie an das absolut Göttliche zu glauben vermögen, so unerheblich dünkt sie das Absolute, Geistige im Menschen an den Maßstäben der Ewigkeit gemessen. Einige alte Exzellenzen im *Grauen Haus* kommen auf Goethe zu sprechen. „Und was bleibt übrig von einem Goethe?" Er sprach, als risse er unsichtbare Gewächse mit allen ihren Wurzeln aus der Erde: „Erst ein paar Bücher, dann *ein* Buch . . ., dann ein Name und schließlich ein paar Buchstaben, deren Form keiner mehr zu deuten vermag." Auch was wir in menschlicher Überheblichkeit für unsterblich halten, weil es das Stoffliche und seine Gesetze durch den Geist überwindet, das sehen sie für den Tod nur aufgespart, aber unausweichlich ihm verfallen, und ihre Stimme wird unwillig oder bösartig, so jemand in gläubigem Optimismus das Lebendige zu preisen sich unterfängt. Es ist dies ein unsittlicher Verstoß

gegen die Gottheit, der sie schon bei Lebzeiten mit Willen sich anheimgeben, gegen den Tod, welcher den vom Leben Geschlagenen den einzigen höhnischen Triumph gegen dieses Leben erlaubt.

IV

Alle Dekadenzmerkmale an Bang zugegeben, einen Einwurf gibt es, der sie sämtlich zugleich bestätigt und widerlegt: sein Werk. Die Schwächlinge und Zärtlinge, löschende Irrlichter auf Erden, werden darin leben, denn ein Dichter hat ihr Sterben in des Lebens Leben, in Geist umgesetzt. In Geist und Gefühl. Dem Wesentlichen in Bangs Romanen lässt sich auf rationalistisch-formelhaftem Wege nicht beikommen, sie lassen sich nicht auf mathematisch zu umzirkelnde Probleme zurückführen, mit denen man sich fruchtlos herumbalgt und sie auf kritische Weise „löst". Es bleibt etwas Dumpfes, Unerlöstes, nicht ans Licht Gehobenes bei der Lektüre dieser Werke, etwas Untergründiges, nur mit dem Herzen unmittelbar körperlich wahrzunehmen. Etwas gebändigt und überfein Dämonisches, so ist es ungefähr in der anhaltenden Intensität seines Wühlens. Aber man ist versucht, es als das eigentlich Dichterische in Bang zu erklären und man weiß, dass man ihm kaum näher kommt, wenn man es mit dem sattsam verschandelten Begriff „Stimmung" benennt. Und dennoch ist es das, oder man sage ganz einfach: Seele. Es ist eine Art Verwischungskunst, die nicht dem scharfen Kontur eines Gedankens, einer Charakteristik oder einer Schilderung von Vorgängen entlang klettert, sondern in kurzen Atemstößen hundert Dinge nebeneinander schildert, kontrastiert und zuweilen ganz anderes meint, als gesagt wird. Zwischen den Sätzen schwingt lebendig mehr, als der Wortsinn zu fassen vermag; die Worte wecken es nur, ohne es darzustellen, und wirken deshalb auch in den gewöhnlichsten Verbindungen mit einem Akzent von Neugeprägtheit, die einzig in der seltsamen Akkordfügung der Untertöne ihren Grund hat, im kurzen Anschlagen eines Themas, das brüsk abgebrochen wird und erst in uns ausklingt, wenn schon ein anderes und drittes auf uns eindringt. Man wird dadurch in den nämlichen nervösen, verworrenen und ruhepunktlosen Zustand versetzt wie die Menschen im Roman; alles wird tief bedeutsam und dennoch wird es unerschöpft stehen gelassen, man eilt weiter

voll Unrast nach einem unbekannten Ziel und ahnt doch bestimmt, dass es so etwas gar nicht gibt. Aus dem *Grauen Haus* sei folgende Stelle hergesetzt:

„Drinnen klopfte der Vater an seine Tür:

Stella, sagte er, was für Lieder lässt du denn das Mädchen singen?

Lieber Fritz, das weiß ich wirklich nicht! und lachend sagte sie:

Sind es nicht die, die sie auf der Straße verkaufen?

Einen Augenblick lag sie da. Dann sagte sie:

Von wem sind Briefe gekommen?

Von Hans, antwortete der Vater von drinnen.

An deinen Vater?

Ja.

Mutters Gesicht hatte sich plötzlich verändert, die weiße Hand strich das Haar aus der Stirn, und sie lag still da, ohne sich zu rühren.

Drinnen tönten die Schritte des Vaters.

Fritz, was für ein Tag ist heut?

Freitag.

Nein, welches Datum.

Der achtundzwanzigste.

Die Mutter rührte sich nicht.

Drinnen tönten die Schritte.

Unten hatte die Gesellschaftsdame angefangen, Ihre Gnaden anzukleiden. Das war ein wenig beschwerlich, weil Ihre Gnaden Gicht hatte . . .“

Das sind ein paar Sätze, und sie flattern gleichsam so über Nebensächlichkeiten hin, dass sie fast nichtssagend scheinen mögen. Es bleibt indessen immerhin zu überlegen, ob ein Dichter, der nach eigenem Zeugnis einen Nachmittag lang sich abmüht, um gerädert aufzustehen und als Ergebnis feststellen zu können, dass er im Manuskript acht Zeilen weitergerutscht ist, ob ein derart veranlagter Dichter seine Seelenkräfte in solches Beiwerk hineinsenkte, ohne dass sie auf den Leser zurückfluten. Zunächst sind aus den kleinen Gesprächsbruchstücken von den Liedern, Briefen und dem Datum gewisse Gefühlsbeziehungen und états d'âme von Vater und Mutter — nicht „enthüllt“, jedoch etwelchermaßen spürbar gemacht. Der nervöse, melancholische und absonderliche Herr

verbirgt seine Gereiztheit schlecht, wenn er nach der Art der Lieder fragt, da ihm doch einfach der Gesang, gleichviel welcher Herkunft er sei, auf die Nerven schlägt. Er zieht es vor, durch die geschlossene Tür zu sprechen, die Stimme singender Menschen quält ihn schon, und ihr Anblick würde ihn vollends irritieren. In den Anworten an die Gattin ist er von abfertigendem Lakonismus, und wenn sie sich kurz mit drei Worten an ihn wendet, so findet er gewiss ein einziges als Replik ausreichend, wobei sie in diese kärglich tropfende Morgenunterhaltung dennoch kunstvoll ein Missverständnis einzuflechten wissen. Unheimlich, wie John Gabriel Borkmann, schreitet er im Zimmer auf und ab, gepeinigt, innerlich aufgelöst, auf der Flucht vor sich selbst; zweimal weist der Dichter darauf hin, dass man die Schritte hört, während die Worte an jeglichem Fehlen innerer Beteiligung ersterben. Ebenfalls zweimal, zwischen die Gespräche verschlungen, wird die Erwähnung getan, die Mutter liege ausgestreckt da, und doppelt kehrt die Bemerkung wieder, sie habe sich nicht gerührt. Sie liegt starr und trostlos da, er hetzt in seinem Zimmer herum, eine Türe trennt sie, aber sie öffnen sie nicht, sondern verschließen beide sich und ihre Qualen... Und gleich hernach wird kundgetan, dass eine alte Exzellenz angezogen wird; sie schleppt sich auch mit Leiden hienieden, nämlich mit Gicht, was nun plötzlich ein wenig lächerlich wirkt. Das zum Reden zu bringen, was sich die Menschen nicht zu sagen wissen, und es nicht mit der Nothilfe direkter Charakterisierung unmittelbar und geradewegs in ebenso exakten wie leblosen Formeln zu tun, jede Szene nicht völlig auszutifteln und sie erledigend auszudeuten, sondern das Ahnungsvermögen so zu erwecken, dass alle Schlüsse nicht gewusst oder nicht gedacht in der empfangenden Seele dennoch geschehen — liegt hierin nicht ein Stück vom Ursinn des Dichtertums? Und diese kleinen Szenen, die sich manchmal jagen, und die man „Momentbilder“ genannt hat, sie eben sind es, in denen das lebt, was man Stimmungskraft benennt — sagt ihm: Seele — diese Suggestionsgewalt, womit Bang ein Novembergefühl über uns breitet wie einen Bleimantel.

Vermittelst dieser Momentbilder, deren Gehalt er durch die Gruppierung vertieft und ihn so zum Symbol erhöht, vermag er mit auserlesener Virtuosität Gesellschaften darzustellen, das Geplagte, Alberne, Abrupte, Konsequenzlose des Verkehrs bei geselligen

Versammlungen. Man suche den Roman Herman Bangs, worin keine Abendgesellschaft vorkommt! In der *Tine* etwa; aber dort hat er die Menschengemeinschaft einer Armee zum Helden gemacht, die ihrem dunklen Schicksal, dem Zusammenbruch entgegengeht. Das war der bestimmende, schicksalhafte Jugendeindruck Bangs, die Auflösung des dänischen Heeres, seine nächtliche Flucht; Brandhimmel, Pferdegetrappel, Menschenschreie, aufheulende Hornsignale. Und dennoch — auch in *Tine* findet eine Soirée statt, und an der von Patriotismus triefenden Schar wird die Wirkung der Katastrophe künstlerisch erprobt. Bang verzichtet darauf, das was Zola mit französischen Soldaten gestaltet hat, an den dänischen für originell zu halten: Elend, Wunden, Heimatliebe, Missmut und Heldentum. Attacken und Geschützkampf werden kaum ernstlich erwähnt, und dennoch hört man auf jeder Seite das dumpfe Kanonengebrumm, und es platzt wie eine Bombe die Nachricht vom Rückzug aus dem Danewerk unter die Versammelten. Und die auf Sand babylonisch aufgetürmte Begeisterung schmettert furchtbar zusammen. Auf einer halben Seite hat der Dichter dieses Bild entworfen:

„Was sagen Sie, Mann? — So sprechen Sie doch!"

Aber der Küster hörte nicht; er wusste nur einen Satz, den er lallend zweimal wiederholte, wie ein Mensch, der vom Schlag getroffen ist, oder wie ein Idiot.

„Sie haben es verlassen, sie haben es verlassen," lallte er, während er einen Brief, den er in der Hand hielt, in die Höhe zu halten versuchte, — ein Telegramm, das der Probst ergriff und las und fallen ließ, indem er starr auf der Treppe stehen blieb, die zitternden Hände noch erhoben, angesichts der übrigen, die hinausgeströmt waren.

Dann ging der Probst in die Stube hinein; Sten stützte ihn. Sie alle wussten es nun, aber niemand sprach — vielleicht eine halbe Minute sprach niemand. Dann lief der Pächter von Vollerup, der wie Espenlaub zitterte, hin und schlug mit den geballten Fäusten gegen die Wand und schluchzte wie ein Wahnsinniger.

Und dann weinten alle, bleich, ohnmächtig und verbittert; und der Postmeister aus Augustenburg lief hin und her und sagte eifrig: „Aber das ist unmöglich, das ist unmöglich — das Heer, das Heer!" und wiederholte nur immer das eine Wort: „das Heer!" und demonstrierte mit seinen krummen Fingern.

Draußen hörte man die Mägde weinen und die Knechte schweigend zu ihren Fuhrwerken zurückkehren. Sten, der dem Kaplan gegenübersaß, schlug mit beiden Händen auf dessen Schultern und sah dem kleinen Gottesmann verzweifelt ins Gesicht.

„Die Schande, Mann, die Schande!“ sagte er und ließ den Kopf auf den Tisch fallen, als könne er das nicht mehr ertragen. —“

Dies ist ein Stück aus des Dichters eigenstem Gebiet: Menschen, die in einem Augenblick völligen Geistesbankrottes stehen, die vor dem Einschlag plötzlicher Gefühlsdonnerkeile in eine stupide Leere versinken und nur wie Strindbergsche Irre ein paar knackende Bewegungen machen und einige Worte stammeln, deren Sinn sie gar nicht mehr fassen, und welche doch ihren Zustand fürchterlich offenbaren. Sie sind hilflos vor dem Schicksal wie Tiere vor einem Gewitter, jeder prallt auf sich selbst zurück, die Worte versagen vor solcher Ohnmacht, und das irrsinnige Gestammel wirkt grotesk wie die Bewegungen, da es trotz seiner Sinnlosigkeit am unmittelbarsten und nackt das Missverhältnis von Einzelmensch und Weltgeschehen ausdrückt. „Das ist unmöglich — das Heer, das Heer!“ sagt der Postmeister, für den der Staat, *sein* Staat doch der Machtgedanke schlechthin gewesen ist. Dem anderen, Vaterlandsstolzen, sinkt das ganze Nationalunglück zu einem Ehrenhändel zusammen, er geht fast an der Schande zugrunde. Ein paar Gesten, ein paar Worte, beides flackerig in wenig Sätzen hingestellt, und daraus quillt das Eigentliche hervor, das Bang der Interlineardichter zwischen die Zeilen versenkte: Himmelangst, Hilflosigkeit und Hoffnungslosigkeit, ein Würgegefühl, das uns überkommt, zumal es aus dieser Prosa oft wie betäubende Dämpfe steigt. Sie ist geladen von dumpfen, ungehobenen und unbeleuchteten Kräften, die jenseits von geruhiger Logik und heller Einsicht ihr lyrisch-dämonisches Spiel treiben.

Mag sein, dass dieses Ungelöste, ein Erdenrest, dem Meister nicht die höchste Stufe epischer Darstellung erscheinen mag. Bei Anatole France liest sich Treubruch, Selbstmord und die Tragik von Liebeswirren oder Revolutionen mit demselben reizvollen Vergnügen und mit der nämlichen seelischen Unbeschwertheit, wie beispielsweise seine bibliophilen Herzensergießungen. Das Sterben des Dichters in Thomas Manns *Tod in Venedig* wird mit feierlichen Rhythmen als Weltgesetz hingenommen, wobei die geistige Haltung von Darstellung und Sprache den Fall in eine überindividuelle,

alles Vergängliche in ewige Harmonien auflösende Sphäre hebt und den Tod als erlösendes, selig notwendiges Ende jeder Erdgebundenheit des Geistes verklärt. Das letzte Gefühl bleibt uns ein der irdischen Schwere lediges Entzücken. Bangs Künstler im *Michael* fährt von hinnen in einem Wirbel und einer Wolke menschlicher Erdenfesseln: in Sehnsüchten nach dem geliebtesten der Freunde, umgeben von Ärzten, Dienern, Journalisten, die in ihre knirpsigen Egoismen eingezwängt den Vorgang in seiner Tiefe nicht kapieren. Bang lässt nicht den Tod nur das problematische Künstlerdasein runden und abschließen; da wo der Roman fertig sein könnte, baut er noch die gewaltigste Szene — in einer Seite vielleicht; jene ist gemeint, wo der Kunstkritiker und Trabant des großen Claude Zoret durch die Nacht voll Grimm Michaels Haus aufsucht. Der sterbende Maler hatte als letzten quälenden Wunsch, Michael zu sehen, dieser blieb indessen ferne. Im nächtlichen Park ruft jener Trabant bloß die Worte: „Er ist tot!“ empor zu Michaels Fenster. Und dieser fährt auf im Bett, voll Grauen und Entsetzen, kalt ans Innerste gerührt. Die schmeichelnden Arme der Geliebten versuchen den lebendig vom Tode Gestreiften, der in jenem Ruf einen Augenblick das Rauschen der Ewigkeit hörte und spürte, ins warme Leben zurückzulocken, doch niemals wird die Erde seine Seele wiederhaben. Das ist kein Abschluss, der die psychologischen Dissonanzen auflöst, sondern sie häuft; am Lebensende des Helden und am Romanende steigen vermummte Fragen auf nach dem Sinn des Daseins, die keinen Gott erreichen. Von Stund an wird Michael besessen sein von dem unfasslichen Dämon der Bangschen Helden, von den tausend Fragen, auf die das Leben keine Antwort weiß, weil sie das Diesseits nicht mehr betreffen.

Gerade soweit spannt Bang die Anlage seiner Romane, bis er das Leben seiner Leidenshelden auf ein Grundgefühl reduziert hat: die Sehnsucht nach dem Ende. Am Schluss stehen alle als Besiegte da, den Kopf gesenkt, als wenn sie auf's Schaffott müssten. Verwischtes Grau breitet der Dichter über die letzte Szene, die kein eindeutiger Abschluss, keine nervige Zusammenfassung ist, sondern ein verrinnendes Auslaufen. William Hög und Joan reisen fluchtartig von dannen, im Moment, da die Wogen eines banalen Lebens ihnen an den Hals steigen; sie fühlen sich, falls es darauf ankommt, jeder menschlichen Verpflichtung unfähig und reißen

angstvoll vor ihr aus. Ihr Abgang ist nur der bedeutsame Schluss einer Lebensepisode, und wir sehen mit trauriger Überlegenheit zu, wie der Held seinem Schicksal mit dem D-Zug entrinnen will, und in einem Moment der Selbstverblendung misskennt, dass er nur einen Szenenwechsel in seiner Daseinstragödie vornimmt, da doch jeder die Walstatt der eigenen Niederlagen *in* sich trägt. Aber diese letzte Geste ist der vollkommenste Ausdruck ihres Wesens: sie reisen davon, gleichviel wohin, denn „ihnen ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn". Ohne Auflösung sind die Romanschlüsse, das Leben kennt ja auch keine kunstvoll durchgreifenden Arrangements von Glück, Tragik, Harmonie. Das sind Ausnahmen, stündlichem Wandel untertan. Bang verschmäht es, am Ende moralische Schlussfolgerungen am Leben derartiger Menschen auszumalen, nachdem er deren éducation sentimentale erzählte. Er entlässt sie, und wir ahnen ihr angebrochenes Leben zu ende.

V

Der Tod Herman Bangs war in dem grotesken Stil seiner „exzentrischen Novellen", in einem Eilzug in Amerika ward er von ihm ereilt. Merkwürdig, seine Werke, die sämtlich früh in deutscher Übersetzung erschienen waren (Bang gehörte zu den Autoren der *Neuen Rundschau*) haben die deutsche Kritik nicht sonderlich intensiv beschäftigt.[1]) Das Interesse lag anders gerichtet, man hatte nicht allzuviel mehr übrig für die beinahe schwarmweise auftretenden literarischen Hamletfiguren, Menschen, die nicht einmal mit sich selber fertig wurden; das Heil wurde aus dem Osten erwartet. Dostojewski und Tolstoi gaben der deutschen Literatur einen Stoß nach der ethischen Seite hin, so dass „Ästhetizismus" zum schlimmsten Ausdruck der Verachtung wurde. Am Werke Herman Bangs aber sah man vor allem den Ästhetizismus, eine Erstarrung auf eine erlesen wehleidige, lebensfeindliche Lebensauffassung, die raffiniert ausgebeutet wurde, jedoch auf die Dauer einigen Verdacht der Pose aufkommen ließ. Aus den Dämmernissen eines feminin genießerischen Pessimismus wollte man hinaufgelangen mit entschlossener Hingabe an Ideen, die in der Menschheit,

[1]) Der Verlag S. Fischer, Berlin, gab 1919 H. Bangs gesammelte Werke in vier starken Bänden heraus.

nicht im artistischen Individuum wurzeln; das gütige nazarenische Menschentum des Fürsten Myschkin oder des Emanuel Quint wirkte bluterneuernd wie erste Erkenntnisse. Der gute Mensch begann das höchste Interesse zu erregen und man war glücklich, eine Literatur zu wissen, wo man ihn mit Bestimmtheit fand: die russische, die ein moderner deutscher Dichter „die heilige Literatur" genannt hat. Wo Bang sich von seinen Helden zur Umwelt wendet, wird er ein feindseliger Karikaturist, der die Menschen eigentlich in ihrer Verkommenheit oder Plattheit oder Dummheit am wahrsten hält und sie darum verachtet wie Flaubert. Grausig und grausam, wie er die Spießergesellschaft in den *Vaterlandslosen* bis aufs Seelengerippe entkleidet; oder wie er im selben Roman die reisende Künstlergesellschaft vornimmt, deren ganze Roheit plötzlich durchbricht, als die Geldfragen zur Sprache kommen, wobei der europäisch berühmte Tenor die Summen zum Besten gibt, die ihm seine öffentlichen Häuser in Südfrankreich einbringen . . . Hinter den letzten Enthüllungen, die er vollzieht, liegt bei Bang keine überwindende Überlegenheit, die es zum Humor brächte; er bleibt befangen und leidet erkennend und schmerzvoll an allem wie es nun einmal ist. —

Von Flaubert sagte Zola, er habe den Ausspruch getan, jeder Schriftsteller trage eigentlich nur *ein* Buch in sich. Bang hat keine wesentlichen Wandlungen der Lebensaspekte erfahren, von den *Hoffnungslosen Geschlechtern* bis zum *Zusammenbruch* und den *Vaterlandslosen,* er hat *ein* Buch geschrieben, das etwa ein Dutzend Bände umfasst und worin ein Totentanz zwischen den Zeilen flattert. Die makabre Grundstimmung, die einem als einzigen Impuls zum Leben die Augen nach den Sargbrettern lenkt, wird die Dauer des Werkes nicht schmälern, denn von den Händen eines virtuosen Künstlers wurde diese Angst vor dem Erdenleben mit ewigem Leben gesegnet.

Vielleicht; denn in der deutschen Literatur wird Bang nicht zu umgehen sein, wenn vom Dekadenzroman der Jahrhundertwende die Rede geht. In dieser von psychologischer Neugier einseitig orientierten Literaturgattung, die nur einen Zweig der Literatur supplementierte, steht er unter den um diese Zeit wirksamen westlichen Einflüssen, die ihren Ausgangspunkt zu einem großen Teil, neben Stendhal dem Einzigen, in der „Psychologenbibel", im *Adolphe*

von Benjamin Constant haben. Die Figur des poète maudit, die Herman Bang repräsentiert, war in Baudelaire oder Oscar Wilde schon zur europäischen Erscheinung geworden, bei ihm verraten die tristen nordischen Nebel immer wieder seine jütländische Heimat.

Er wollte einst im Frühling einer neuen deutschen Literaturepoche seine Blüten entfalten, aber es wurden welke Blätter, die in gedämpfter Pracht von Herbstsonne umspielt zu Boden wirbelten. Seine Problematik war faszinierend selbst in ihrer Begrenztheit, aber ein wenig unzeitgemäß, nachdem Dostojewski in der deutschen Literatur inbrünstig wie ein Evangelist gelesen wurde. Das Werk Bangs ist eine Variationenreihe über das Thema (mit dekadent literarischem Haut-goût): „Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite, depuis l'éternité je parcours et j'habite . . ." — während gleichzeitig Tolstoi die Auferstehung aus diesem selbstgewählten verwunschenen Grabe forderte; und wenn man seinem Wege nicht glauben mochte, so musste sich doch der Glaube durchsetzen, dass es dennoch Wege gibt, die aus der Erschöpfung und Selbstverstrickung hinwegführen. Die nordische Literatur wurde vom Schicksal durch eine Gegenfigur wieder einigermaßen ausbalanciert: durch Knut Hamsun, der aus neuer Erde zur Meisterschaft emporwuchs. Sein ist das Reich des Lebens. —

Die Wirkung Herman Bangs wird bei der Jugend sein; nicht bei den Abschiednehmenden, welche die Welt nicht mehr verstehen, sondern bei jenen, die sie noch nicht verstehen, aber zögernd am Eintritt harren und verwirrt die Summe kommender Schmerzen vorausempfinden. Seine dunklen Lyrismen legen sich zart wie schwarze Schleier um die Herzen der Zwanzigjährigen, denen in weichen Momenten die Entschlossenheit zum Leben mangelt, die versuchend nach Formen tasten, um ihre wogende Seele zu versenken, und die, enttäuscht von den beschränkten Möglichkeiten, mit dem Gedanken an übersinnliche Lebensformen umgehen, einen Aufschwung aus „der Finsternis Beschattung" ersehnen, und in denen eine innig vertraute Beschäftigung mit dem Tode lebendiger ist als die mit dem Leben. Hier, in der vibrierenden Epik Herman Bangs werden sie ihre Schmerzen wiederfinden, vor den verträumten Augen das spornende Mal eines benarbten Überwinders: das erarbeitete, erzwungene Werk.

ZÜRICH MAX RYCHNER

□□□