

Die Welt Knut Hamsuns

Autor(en): **Fischer, Heinrich**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **18 (1950-1951)**

Heft 2

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-758834>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE WELT KNUT HAMSUNS

Von Heinrich Fischer

Es ist ein besonderes Merkmal des großen Romanciers, daß er versucht, die Gesamtkonzeption seines Werks zu einem abgerundeten Kosmos zu gestalten. Mit jedem neuen Roman tritt eine vorbestimmte innere Welt sichtbarer aus dem Schatten, kleine Nebenfiguren des einen Buchs erscheinen Jahre später als Hauptfiguren in einem andern, eine neue Landschaft ist plötzlich wie das traumhafte «*déjà vu*» einer längst bekannten. Diese Universalität ist keine Angelegenheit der «epischen Breite», sondern der künstlerischen Tiefe. Galsworthys «*Forsyte Sage*» ist kein Kosmos, wohl aber die Rougon-Macquart-Serie Zolas; die Welt «Josephs» bei Thomas Mann ist, wenn auch ein großer Entwurf, kein Kosmos, wohl aber die Pariser Welt Lucien de Rubemprés in Balzacs «*Comédie Humaine*». Und sicher ist, künstlerisch gesehen, die Welt Knut Hamsuns ein Kosmos, doppelt faszinierend, weil er einen großen Abschnitt *unseres* Denkens und *unserer* Zeit umschließt.

Die Welt Hamsuns ist wesentlich eine *heidnische* Welt. Die Grundidee dieses heidnischen Kosmos kann man vielleicht am besten durch eine Stelle aus der «Apokalypse» von D. H. Lawrence klarlegen, mit dem Hamsuns dichterische Weltanschauung einige Ähnlichkeit aufweist. Lawrence sagt über den heidnischen Kosmos des Griechen: «Es ist sehr schwer für uns, das heidnische Denken zu verstehen... Das Universum ist ein unendlich verzweigter Strom von kleinen Einzelmächten, die plötzlich entstehen, in Bewegung kommen und das Leben des Menschen bestimmen. Und all das ist Gott. Für uns ist es fast unmöglich, ganz zu erfassen, was die Alten mit ‚Gott‘ oder ‚Theos‘ meinten. *Alles* war ‚Theos‘ — aber nicht im gleichen Augenblick, nicht nebeneinander. *Was im Augenblick auf den Menschen eindrang* — das war Gott. Ein Wassertümpel zum Beispiel — plötzlich geben deine Füße nach und das Wasser dringt auf dich ein — es wird zu einem Gott; oder: beim Anblick des Wassers überkommt dich Durst — dann ist dieser Durst ein Gott; oder du berührst das Wasser und fühlst unvermittelt einen Schauer — in diesem Augenblick wird ein neuer Gott geboren: «Die Kälte»; und das war für das heidnische Denken nicht eine *Eigenschaft*, sondern eine reale lebendige

Kraft, beinahe ein Geschöpf, sicherlich ein Gott — der Gott ‚Kälte‘...»

Hamsuns Welt ist voll von diesen Göttern. Sein erster Gott war «Hunger», der ihn zu einem Kunstwerk begeisterte, das nicht um die sozialen oder psychologischen Phänomene des hungrigen Menschen kreiste; es war die gehetzte Flucht eines Mannes, der von einem grausamen, ironischen, kleinen Gott zum Spaß gejagt wird. Im Hungerdelirium, halb bewußtlos und gleichzeitig überwach, schildert der Held des Buches diesen Zeitvertreib eines persönlichen, feindlichen Gottes mit den Worten: «Der Herr bohrte seinen Finger behutsam in das Netz meiner Nerven — spielerisch, hier ein wenig, dort ein wenig — und er brachte leise Unordnung unter die Fäden. Und dann zog der Herr Seinen Finger zurück — und an dem Finger hingen winzige Fasern und zarte Wurzeln — Nervenfasern aus meinem Hirn. Und eine eisige Kälte blieb zurück von dem Finger, welcher war Gottes Finger, und eine offene Wunde in meinem Hirn, als die Spur Seines Fingers...»

Ueberall in Hamsuns Werken findet man diese Ohnmacht des Menschen, der von seinem persönlichen Gott gejagt wird; oft ist es die übermächtige Leidenschaft zu einer Frau, wie in dem Roman «Mysterien»; oder die elementare sexuelle Besessenheit, die eine alternde Frau rettungslos in den Abgrund treibt (in dem Schauspiel «Vom Teufel geholt»); oft einfach ein Naturelement: ein Blitz, ein Sturm, ein Brand (wie in dem Roman: «Das letzte Kapitel»). Ja in einem Buch — den «Landstreichern» — ist es sogar jener Wassertümpel, von dem Lawrence gesprochen hat: in ein kleines armes Lofotendorf kommt ein mächtiger Schiffsherr, der mit allen Frauen seinen Spaß hat. Aber eine verschmäht er. Und diese eine führt ihn eines Tages an den Rand einer Wiese und sagt: «Pflück' mir die Blume dort» — und der Mann geht in die Mitte der Wiese und plötzlich geben seine Füße nach, die Wiese ist ein Sumpf. Und langsam, Zoll um Zoll versinkt er, brüllend vor Angst, vor den strahlenden lachenden Augen der Bauernfrau, die plötzlich zu der heidnischen Größe einer rächenden Klytämnestra emporwächst.

Ein Naturreich kämpfender Gewalten — eine große und reiche Welt. Sie reicht von dem einfachen Denken des primitiven Bauern bis zu den komplizierten Seelenvorgängen im modernen Journalisten- und Literatenmilieu. Eine Welt, in der mit künstlerischer Vollendung Tausende von Menschen bis in die letzte äußere und innere Einzelheit lebenswahr gezeichnet sind, und was das Erregendste ist: Menschen unserer Zeit.

* * *

Drei Autoren haben in den letzten vierzig Jahren auf das geistige Leben des Kontinents, und vor allem Deutschlands, einen entscheidenden Einfluß ausgeübt: in der Philosophie und Theologie Sören Kierkegaard, in der Kunst Dostojewskij und Hamsun. Nur wer die Geistigkeit jener Jahrzehnte vor Hitler in Mitteleuropa selbst miterlebt hat, kann die Gründe voll verstehen. Es war eine Zeit der geistigen Auflösung, in der jede echte Verbindung mit der Tradition — selbst die Verbindung einer natürlichen Opposition — verlorengegangen war. Die Redaktionsstuben und literarischen Kaffeehäuser, die gesellschaftlichen Salons und politischen Couloirs waren bevölkert von kleinen Herrenmenschen, die zwar den Grundsatz *«Alles ist erlaubt»* von Iwan Karamasow hatten, aber nicht seine Größe. Und die bedeutenderen Persönlichkeiten jener Zeit waren erfüllt von einem Gefühl auswegloser Verzweiflung. Immer unmöglicher schien es, den chaotischen Wirrwarr und die komplizierte nihilistische Denkform des neuen Intellektuellen künstlerisch darzustellen — jenen verschlagenen Denkprozeß, der nach Kierkegaard darin besteht, *«jedem Wert heimlich seine Bedeutung abzulisten»*.

In jener Zeit begann man zu erkennen, daß diese chaotische Welt der Auflösung mit all ihren seelischen Widersprüchen von zwei Künstlern gemeistert und dargestellt war: von Hamsun und, vorahnend, von dem größeren Dostojewskij. Man hat damals oft die beiden miteinander verglichen, obwohl man den Größenunterschied wohl erkannte, und obgleich Hamsuns Eigenart nirgends eine bewußte Anlehnung an den russischen Dichter zeigt. Aber die Ähnlichkeit in Figuren und seelischen Situationen war frappant. Viele Literatengestalten in Hamsuns Romanen *«Neue Erde»* und *«Redakteur Lyng»* muten wie eine kleinere Ausgabe von Dostojewskijs *«Dämonen»* an; der Abenteurer Nagel in Hamsuns *«Mysterien»* ist in der Selbstzerfleischung seiner Seele, die ihn schließlich zum Selbstmord treibt, ein Bruder Stawrogins, und die stolze *«Victoria»* in der gleichnamigen Erzählung Hamsuns eine Schwester der Aglaja in Dostojewskijs *«Idiot»*. Und vor allem schien die Welt beider Dichter in gleicher Weise erfüllt von tausenden Widersprüchen, vielfältig wie das Leben selbst.

Gerade in diesem Punkt aber — dem Punkt der *«Widersprüche»* — wird der entscheidende Unterschied zwischen Dostojewskij und Hamsun klar.

Der junge, in London verstorbene griechische Dichter Demetrios Capetanakis, der in englischer Sprache schrieb, hat in einem Aufsatz über Dostojewskij, dessen aphoristische Art bis zu den tiefsten Wurzeln des russischen Denkers vordrang, festgestellt:

«Dostojewskij ist ein Dichter voll von Widersprüchen, der nur durch eine paradoxe Methode dargestellt werden kann.» Und Capetanakis sagt weiter: «Jeder Versuch, aus den vielfältigen Gedanken Dostojewskijs über das Leben ein System aufzubauen, ist zwangsläufig zum Scheitern verurteilt. Sicher werden in seinen Werken alle entscheidenden Probleme des Daseins diskutiert, sicher findet man darin die erregendsten Aphorismen über Leben und Tod, über Gut und Böse, über Gott und das Nichts. Aber diese Aphorismen verkörpern niemals irgendeine feststehende Ansicht Dostojewskijs.» In diesem Punkt weiche ich von der Auffassung Capetanakis ab. Es ist wahr: der Zweifler und Lästere wird in Dostojewskijs Werk mit der gleichen Unparteilichkeit, ja mit der gleichen Liebe dargestellt wie der gläubige Mensch. Es ist wahr, was Capetanakis sagt: «Dostojewskijs Werk ist ein langes Gerichtsverfahren, in dem Gott der Angeklagte ist, und in dem der Richter zu keinem Verdikt gelangt . . .» wenn man unter «Verdikt» ein *ausgesprochenes* Urteil versteht. Aber in ihrer Gesamtheit betrachtet, führt die Welt Dostojewskijs, ebenso wie die Welt Kierkegaards, *und anders als die Welt Hamsuns*, zu einer Konklusion — zur Konklusion des Glaubens. Deshalb sind Dostojewskijs Widersprüche in Wahrheit Prämissen. «Ich bin ein Fanatiker der Prämissen», hat Dostojewskij über sich selbst gesagt. Dieser fast unübersehbare Reichtum an Prämissen — und ihre Tiefe — führt ihn bis zur äußersten Grenze der Unmenschlichkeit, aber im letzten Augenblick — vor dem Versinken — rettet ihn der paradoxe Akt des Glaubens. So gesehen, hat Dostojewskijs Geisteswelt, abgesehen von ihrer künstlerischen Bedeutung, den Wert einer umfassenden — der umfassendsten — *Typologie der Weltanschauungen*.

Es ist kein Zufall, daß trotz aller realistischen und psychologischen Verschiedenheiten immer wieder die beiden *Grundtypen* dargestellt werden: auf der einen Seite der brillante Dämoniker — Iwan Karamasow, Stawrogin —, auf der anderen der nicht minder faszinierende Typus des Gläubigen — Aljoscha, Fürst Myschkin; und es ist kein Zufall, daß der dämonische Typus fast immer in Wahnsinn oder Selbstmord endet. Dieser typologische Anschauungsunterricht (der natürlich in der künstlerischen Gestaltung Dostojewskijs viel komplizierter ist, als er hier beschrieben wird) geht so weit, daß in verschiedenen Romanen oft haargenau die gleichen Situationen wiederkehren, um die seelische Reaktion in einer typischen Weise zu zeigen. Im «Idioten» wie in den «Dämonen» zum Beispiel wird der Held von seinem Widersacher geohrfeigt; die Reaktion ist in beiden Fällen *äußerlich* die

gleiche; Myschkin wie Stawrogin nehmen den Schlag hin, ohne zurückzuschlagen. Aber der Christ Fürst Myschkin denkt nur an die Sünde seines Feindes und ruft aus: «Oh, wie werden Sie das bereuen!» Stawrogin, für dessen Stolz eine Ohrfeige die denkbar schändlichste Erniedrigung bedeutet, verkrampft seine Hände in der ungeheuren Anstrengung, nicht zurückzuschlagen — er genießt eine Machtprobe, die höchste Machtprobe, die ihm geboten werden kann.

Es ist diese typologische Bedeutung, die das Werk Dostojewskijs grundlegend von dem Hamsuns unterscheidet. Hamsuns Welt kennt keine «Prämissen», sondern wirklich nur *Widersprüche*; seine Figuren sind Geschöpfe eines wild wachsenden Bodens; des Bauernbodens oder des Asphalts. Und es ist charakteristisch, daß schon die wenigen programmatischen Stellen, die sich in seinen frühen Werken finden, der Verherrlichung des «Bodens» dienen — eine Verherrlichung, die später einen düsteren politischen Sinn gewinnen sollte.

Aber in jener Zeit, von der ich spreche — in den Jahrzehnten vor 1933 —, war es nicht *dieser* Teil des Hamsunschen Werkes, der ihm seine Geltung unter der geistigen Jugend Deutschlands gewann; es war gerade seine Darstellung von «Kunst, Presse, Luxus und ähnlichem», dieser kristallklare Spiegel der neuen Geistigkeit mit all ihren Winkelzügen, den die junge Generation mit Enthusiasmus begrüßte.

* * *

Die Welt des großen Epikers ist eine Ideenwelt, aber ihr stoffliches Ausdrucksmittel ist die Realität — die gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Realität. Die Elemente des Tages werden in seine künstlerische Welt transformiert, und auf dem Weg verändern sich die Begriffe. Das Schlimme ist, daß sie in der Phantasiewelt noch immer die gleichen Namen tragen wie in der Realität: Aristokratie, Demokratie, Individuum, Masse. Und wenn dem Dichter seine politische Konstruktion wichtiger wird als sein Kunstwerk, wenn er aus einer privaten Sympathie oder Antipathie das vorbestimmte Gleichmaß seiner Welt entscheidend verschiebt, dann wird diese Welt zu einem künstlerisch-politischen Zeugma, das höchst verwirrend und gefährlich wirken kann. Dies war die Entwicklung im Fall Hamsun.

Als der junge Hamsun seine ersten Romane schrieb, waren die zwei wichtigsten sozialen Geschehnisse auf dem Kontinent die Auflösung der liberalen Gesellschaft und auf der andern Seite die wachsende Macht und Geltung der Arbeiterklasse. Gegen beide

wandte sich Hamsuns Abneigung, die ursprünglich eine rein geistige, unpolitische Abneigung war. Er sah — und damals nicht mit Unrecht — eine Hauptgefahr für die Entwicklung unserer Zivilisation in dem Erstarken der «anonymen und nivellierenden» Kräfte der Gesellschaft. Diese Kräfte verkörperten sich für ihn, sozial gesehen, in dem Parvenütum arrivierter Sozialisten, wirtschaftlich gesehen, in dem geheimnisvollen Ränkespiel der Großbanken und Industriekonzerne, geistig gesehen, in der anonymen Macht der Presse. In dem Roman «Redakteur Lynge» versuchte er zu zeigen, wie die geistige Maschinerie der modernen Presse die Individualität des Schriftstellers nivellieren und vernichten kann. Dieser Kampf gegen die Anonymität der modernen Gesellschaftsordnung hatte zu jener Zeit viel Ähnlichkeit mit der Polemik seines skandinavischen Landsmannes Kierkegaard, der zum Beispiel diese Stelle schrieb, die Wort für Wort — auch in der sprachlichen Leidenschaft — vom jungen Hamsun hätte sein können: «Zu denken, daß durch die Presse ein anonym Autor Tag für Tag jede beliebige Meinung äußern kann — selbst über geistige, moralische und religiöse Dinge —, eine Meinung, die er wahrscheinlich als Privatperson nie auszusprechen wagen würde; daß er jedesmal, wenn er seinen Mund öffnet (oder sollte man besser sagen: seinen abgrundtiefen Schlund?), er zehntausendmal Zehntausende findet, die das wiederholen, was er gesagt hat; und daß bei all dem niemand die leiseste Verantwortung hat, so daß also nicht wie in früheren Zeiten die relativ faßbare Menge allmächtig ist, sondern ein absolut unfaßbares Etwas, ein Nichts, eine Anonymität, ein Irgendwer, der alles erzeugt, und eine andre Anonymität, das Publikum, das es aufnimmt und weitergibt, und bei all dem, niemand, niemand!»

Das war die Hauptthese des jungen Hamsun: die «anonyme» Menge ist der Erzfeind. Aber während bei Kierkegaard der Begriff der Menge eine rein geistige Konzeption ist — so daß also eine Menge von Priestern, Aristokraten oder Großindustriellen ein genau so negativer Wert ist wie etwa eine Menge von Gewerkschaftlern — wird dieser Begriff «Menge» bei Hamsun mehr und mehr zu einer engen politischen, antifortschrittlichen Monomanie. Sehr bald ist «Menge» für Hamsun gleichbedeutend mit «Demokratie». «Demokratie» umfaßt für ihn alles Kleine, Schäbige, Unheroische — ein ödes Leben, in dem es weder Glanz noch Abenteuer gibt, nur glatte, vorsichtige Berechnung. Das schien anfangs — solange die politische Meinungsäußerung nur einen winzigen Platz in seinem vielfältigen Kunstwerk einnahm — nicht mehr zu sein als eine Schrulle. Aber wenn man heute Hamsuns Romane

wieder liest, sieht man völlig klar, wie seit etwa 1910 mit jedem neuen Buch die politische Besessenheit des Dichters stärker wurde und immer entscheidender das künstlerische Gleichmaß verletzte. Besonders interessant in diesem Zweikampf der Seele sind jene Werke der Uebergangszeit, wo Hamsun noch versuchte, die reaktionären Schlagworte so vorsichtig in seine künstlerisch-revolutionäre Ideenwelt einzuordnen, daß sie diese nicht wesentlich beschädigten. Das klarste Beispiel war sein Schauspiel «Abendröte», das anfangs der zwanziger Jahre in Deutschland gespielt wurde. In diesem Stück wurde ein Problem behandelt, das für die geistige Jugend Deutschlands — und vor allem für die Jugend der Linken — höchst wichtig war: das Versinken des erfolgreichen Revolutionärs in das behagliche Leben der Bürgerlichkeit. Hauptfigur des Stückes ist ein Mann von fünfzig Jahren, der als Dreißigjähriger ein kompromißloser Kämpfer auf seiten der Jugend war; und nun wird dargestellt, wie die Gesellschaft, der Staat, die Familie aus dem Revolutionär langsam einen Bourgeois machen, *ohne daß er selbst es merkt*. Gegenspieler dieses Mannes ist ein junger Student, der plötzlich in sein Haus eindringt und ihn geistig aufzurütteln versucht; der dramatische Kampf um die Seele des ehemaligen Revolutionärs wird bis zur letzten Konsequenz geführt: als kein Argument mehr hilft, feuert der junge Student einen Revolverschuß auf den passiven Helden ab. Der Schuß verfehlt sein Ziel, und unter phraseologischen Entschuldigungen seiner eigenen Schwachheit geht der Revolutionär von einst endgültig geistig unter. Das war ein erschütterndes Thema für uns in Deutschland, die wir den gleichen Seelenvorgang auf der politischen Bühne in den einstmals revolutionären Sozialisten vor unseren eigenen Augen abrollen sahen. Hamsuns Schauspiel erregte uns tief. Freilich schien es uns merkwürdig, daß in den zwei, drei *politischen* Stellen des Stückes die Ideale des Revolutionärs offenbar *reaktionäre* Ideale waren; aber das schien unwichtig, angesichts der revolutionären Geisteshaltung und der leidenschaftlichen antibürgerlichen Gesinnung des Stückes. Wie wichtig diese *politischen* Meinungen allerdings für Hamsun selbst waren, erkannten wir erst Jahre später — zum erstenmal ganz klar in den beiden Romanen «Kinder ihrer Zeit» und «Die Stadt Segelfoß», die gewissermaßen Hamsuns politisches Glaubensbekenntnis darstellen.

* * *

Am Anfang dieser Untersuchung habe ich versucht, in knappen Zügen den Kosmos Hamsuns zu umreißen. Es ist notwendig, sich

dieser großen Welt des Künstlers Hamsun zu erinnern, um zu begreifen, wo die kleine Welt des Politikers Hamsun ihren Ursprung hat. Der Mensch im Kosmos Hamsuns — so wurde eingangs gesagt — ist ein Nichts, das von Göttern gejagt wird. Aber in seinem Untergang hat er, wenn er groß und stark genug ist, eine Waffe: seinen Stolz, der lachend das Schicksal akzeptiert und so die Götter um ihren Spaß betrügt. Immer wieder taucht dieses Grundmotiv in Hamsuns Werken auf, und es ist kein Zweifel, daß es sein Lieblingsmotiv ist. Ueber einen seiner Helden, der sich langsam zu Tode säuft, sagt Hamsun: «Baardsen aß nicht mehr, aber er trank. Doch sein Trinken war nicht ein Laster oder eine Schwäche, um sein Leben erträglich zu machen, auch nicht Verzweiflung, um es schneller zu beenden. War Baardsen schwach? Keine Spur! Es ist wahr: kein vernünftiger Mensch, der auf sich hielt, konnte mit ihm verkehren. Aber was für ein Teufelskerl er war — noch in seinem Untergang!» Und in «Hunger» ruft der Held im letzten Stadium seiner Agonie aus: «Ich sage dir, du heiliger Baal im Himmel, daß ich jetzt sterbe; und doch lach' ich dir ins Gesicht! Du himmlischer Affe — im Angesicht des Todes ruf' ich dir zu: lieber wäre ich ein Leibeigener in der Hölle als ein Kostgänger in deinem himmlischen Speisezimmer!»

Hat Hamsun seine Konzeption von Nietzsche? Die Aehnlichkeit liegt auf der Hand. Nietzsches «Vielzuvielen» und Hamsuns «Menge», Nietzsches «Herrenmensch» und Hamsuns «Aristokrat», Nietzsches «Tänzerischer» und Hamsuns «Abenteurer». Aber Leidenschaft, Farbe und Aktion der Hamsunschen Figuren sind so persönlich, daß man eher an eine unabhängige Zeitparallele als an eine Abhängigkeit glauben möchte. Und wenn Nietzsches Ideen zu folgenschweren politischen Verflachungen unter manchen seiner Anhänger geführt haben, dann hat Hamsun diesen Schritt in seinem Werk persönlich vollzogen.

In dem Roman «Kinder ihrer Zeit» wurde zum erstenmal in Hamsuns Entwicklung die künstlerische Gestaltung von der politischen Theorie entscheidend überwuchert. In diesem Buch sind alle Werte seiner theoretischen Konstruktion vereint; sie heißen: Rasse, Mythos, Blut und Boden, Disziplin, Abenteuer. Schon der Schauplatz ist symbolisch: ein uralter Herrrensitz Norwegens auf einer hohen Klippe über dem Meer. Hier leben, in einsamer Abgeschlossenheit, zwei Menschen — ein Mann und eine Frau —, beide Aristokraten dem Blut und der Gesinnung nach: er Abkömmling eines alten norwegischen Geschlechts, sie letzter Sproß einer preußischen Adelsfamilie. In einer Ehetragödie — vor deren Dürsterkeit Strindberg wie ein freundlicher Märchenerzähler er-

scheint — wird gezeigt, wie sich diese beiden Menschen in einem Zweikampf des Stolzes gegenseitig vernichten. Neben dieser psychologisch bedeutenden Handlung aber läuft eine politische, die mit jedem Kapitel mehr in den Vordergrund tritt. Die kleine patriarchalische Bauerngemeinde rund um den Herrensitz — ein paar hundert Menschen — wird langsam von den modernen Ideen der «Demokratie» korrumpiert. Wenn der Aristokrat — er hat einen Namen, Holmsen, aber Hamsun nennt ihn typischerweise fast immer nur «der Leutnant» — wenn also der Leutnant jetzt durch sein Dorf geht — groß, hager, vorgebeugt, mit zerquältem Gesicht, immer die Reitgerte in der Hand — dann ziehen die Leute nicht mehr so rasch die Kappe vom Kopf wie früher, sie murren hinter seinem Rücken, ein neuer Geist der Unruhe pocht an das Tor dieser uralten Welt. Ihr letzter Verteidiger ist «der Leutnant», und eine sehr wichtige Rolle in seinem Kampf spielt die Reitgerte. «Sie gehorchen der Peitsche» — «Sie brauchen die Peitsche» — «Sie sind nur glücklich unter der Peitsche» — immer häufiger werden diese Bemerkungen Hamsuns, und wenn der Leutnant einem der Respektlosen mit der Gerte ins Gesicht schlägt, dann bleibt kein Zweifel, auf welcher Seite die Sympathien des Dichters liegen.

In das kleine Dorf kommt eines Tages ein Emporkömmling, der in Südamerika reich geworden ist: Herr Holmengraa — «der neue König», wie Hamsun ihn ironisch nennt. Herr Holmengraa erstirbt in Devotion vor dem verarmten Leutnant, aber Schritt für Schritt nimmt er ihm ein Stück Bodens nach dem andern ab; er bringt Fortschritt, Geld, billigen Luxus, er errichtet eine große Mühle, und zehn Jahre später ist aus dem kleinen Dorf die Stadt Segelfoß geworden. In dem Roman «Die Stadt Segelfoß» — der eine direkte Fortsetzung von «Kinder ihrer Zeit» ist — versucht Hamsun ein vollkommenes Bild der «verrotteten Demokratie» zu geben. Man verstehe recht: auch die Stadt Segelfoß ist noch in vielen Stellen ein Kunstwerk; Liebesbeziehungen sind mit großer Schönheit gezeichnet, Menschenschicksale rollen ab, die fesseln und erschüttern. Zwischen und neben diesen psychologischen Feinheiten aber macht sich eine politische Anschauung breit, die von der Banalität eines zwölfjährigen Schuljungen ist. Die Stadt Segelfoß hat im kleinen alle Institutionen der modernen Gesellschaft. Sie hat eine Zeitung — eine sozialistische Zeitung —, die nie anders als in den billigsten Schlagwörtern schreibt, jeder ihrer Artikel schließt mit dem Ruf: «Merkt auf, Arbeiter!» oder noch lieber: «Merkt auf, Lohnsklaven!»; die Stadt Segelfoß hat demokratische und sozialistische Politiker — nicht ein einziger, der nicht dumm

oder bestechlich wäre; die Stadt Segelfoß hat fortschrittliche Kaufleute — nicht ein einziger, der nicht hinter der billigen Eleganz seiner Schaufenster betrügen würde; vor allem aber hat Segelfoß jetzt Arbeiter — eine freche, arbeitsscheue Bande, die von dem Autor mit diesen Worten charakterisiert wird: «Sie sind eine verächtliche Gesellschaft; sie kommen auf Fahrrädern; sie tragen Schnallenschuhe und moderne Kragen; sie haben sich alles angeeignet, was es an oberflächlichem Zeug in dieser Parvenüstadt gibt, aber ihr Charakter ist schäbig, wie er immer war. Eine verächtliche Gesellschaft, durch und durch.» Und immer wieder beschwört Hamsun als Gegensatz zu dieser «Kanaille» in nostalgischer Liebe die Figur des toten «Leutnants». «Ja, wenn es noch der frühere Herr von Segelfoß gewesen wäre — der Leutnant! Ein Hieb mit der Reitpeitsche durch die Luft: Marsch! Er war sparsam mit Worten, aber seine Augen glühten wie Schmiedeisen. Wenn seine Hand sich um den Peitschenknopf preßte, wurden seine Knöchel weiß; aber wenn er die Hand öffnete, um jemanden zu belohnen, machte er die Stunde reich und unvergeßlich. Es war gut, unter ihm zu leben, denn er war einer von jenen, die befehlen konnten, er war ein *Meister*, er war ein *Führer*! Er trug keine goldenen Ringe wie die reichen Schiffsherren aus dem Westen. Und trotzdem wurde keiner so hoch geachtet wie er, und niemand nahm sich Freiheiten mit ihm heraus.»

* * *

Von der Glorifizierung der Peitsche des «Leutnants» bis zur Glorifizierung der Peitsche des SS-Mannes war nur ein Schritt. Als die entfesselte Barbarei in Deutschland jeden geistigen Wert niedertrampelte, trat Hamsun als Freiwilliger in ihre Reihen. Die Dilettanten des Mythos und Bauerntölpel des «Bodens» — unfähig, das tausendfältige Leben unserer Epoche zu gestalten und deshalb Verächter des «Asphalts» — begrüßten einen Dichter als ihren Bundesgenossen, der wie kaum ein anderer in unserer Zeit die Subtilitäten der modernen Seele aufgespürt und geformt hatte. Ihre Aufgabe war leicht: denn der Künstler setzte sich mit den Mördern an einen Tisch, er flog im eigenen Flugzeug des «Führers» und «Meisters» zur Audienz, er nahm «mit verehrungsvollem Dank» die silbergerahmte Photographie des Propagandaministers entgegen. Es war in seiner Art ein grandioses Schauspiel der Prostitution, dessen psychologische Erklärung der Feder eines Hamsuns würdig wäre.

Denn man darf nicht vergessen, daß Hamsuns Werk, bis es von

der politischen Phrase langsam zerfressen wurde, ein Kunstwerk der Menschlichkeit war. Wie reaktionär auch seine politischen Ansichten seit jeher waren — er hätte nicht mit solcher Leidenschaft und Tiefe das Los der Verfolgten und Geschundenen, der Hungernden und Sterbenden schildern können, wenn sein Herz immer schon auf seiten der Verfolger und Schinder gewesen wäre. In seinem Roman «Mysterien» hat er in einer unvergeßlichen Szene dargestellt, wie ein wehrloser Krüppel von betrunkenen Spießern zum Spaß gemartert wird; es war — lange vor der Hitlerzeit — die vollendete Darstellung der SS-Mentalität mit all ihren psychologischen Elementen von tierischem Humor und sadistischem Berserkertum. An diesem wie an hundert anderen Beispielen ließe sich zeigen, wie tief Hamsun die Abgründe der kleinbürgerlichen Bestialität erkannt und verabscheut hat. Und das führt zum Kernpunkt des Falles Hamsun: dem rätselhaften, abgrundtiefen Kopfsturz von Geist und Sprache, der eintritt, sobald dieser Künstler politischen Boden betritt. Es ist eine Schizophrenie eigener Art: die eine Gedankenwelt geformt aus tiefen Symbolen, die andre aus plattesten Schablonen. Man vergleiche, rein sprachlich, irgend eine Stelle aus Hamsuns Romanen — selbst aus den schwächsten Werken der letzten Jahre — mit dem politischen Gelalle, das er etwa als Gast von Göbbels 1943 in Wien von sich gegeben hat: «Es ist nicht genug, die Bolschewiken und Yankees zu unterwerfen. Vor allem muß England geschlagen werden. Das ist nicht etwas, das ich mir aus den Fingern gesogen habe — ich habe mit eigenen Augen Albions Untaten gesehen. Mein Land hat es zu spüren bekommen, wie England seine Macht mißbraucht, wir hatten seine Daumschrauben an unserem Handel. Jawohl, und sein Secret Service in unseren eigenen Häusern. Jawohl, wir haben genug davon zu spüren bekommen. Nein, das ist nicht etwas, das ich mir aus den Fingern gesogen habe ...»

Ist diese «Idée fixe», dieser irre Eigensinn aus Ueberzeugung — denn Hamsun ist kein Opportunist — eine Entschuldigung für das, was der Dichter während des Krieges getan und gesagt hat? Es ist die schärfste Verurteilung. Auch Dostojewskij hat zu einer Zeit seines Lebens imperialistische und antisemitische Aufsätze geschrieben, wie den Artikel «Warum muß Konstantinopel russisch werden?» oder den Essay «Zur Judenfrage»; aber als er zu wählen hatte zwischen seiner politischen Theorie und der menschlichen Realität, hat er sich radikal für diese entschieden. Und Karl Kraus, der in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg bei seinem Kampf gegen die liberale Gesellschaft einen möglichen Bundesgenossen in den konservativen Kräften der österreichischen

Monarchie sah, warf beim ersten Schuß des Jahres 1914 diese politische Ansicht über Bord, weil, wie er schrieb: «eine gemartete Kreatur, die von eben diesen konservativen Mächten zur Schlachtbank getrieben wird, ungleich wichtiger ist als die utopische Konstruktion des satirischen Künstlers.» Diese Entscheidungen Dostojewskijs und Karl Kraus' waren geboren aus dem Horror über die Untaten des zaristischen Rußland und des österreichischen Kaisertums. Als Knut Hamsun dem ungleich größlicheren Hitlergeschehen seinen weithinleuchtenden Namen als Kulturfassade lieh, fiel ein Schatten auf sein Werk, der nie — auch nicht in der fernsten Zukunft — von diesem weichen wird.

Gleichsam aus der Perspektive jener fernsten Zukunft ist Knut Hamsuns jüngstes Buch «Auf überwachsenen Pfaden» geschrieben. Mit seinem besessenen Eigensinn, der, privat gesehen, etwas Grandioses hat, versucht Hamsun in diesem Tagebuch, das sein Schicksal nach dem Krieg schildert, den Nationalsozialismus und seine eigene verhängnisvolle Rolle völlig zu ignorieren. Es gelingt nicht ganz: hin und wieder taucht der Name Hitler auf, dann wieder einmal Terboven, immer nur leichthin erwähnt mit einem ironischen Achselzucken über eine Welt, die Hamsuns Verbindung mit jenen Männern ernst genommen hat. So geht auch dieses Buch völlig an der Realität vorbei — nicht nur an der politischen, sondern weit mehr noch an der eigenen geistigen Realität des echten Hamsun. Es ist überbetont im Stil seiner frühesten Bücher geschrieben, und doch hat es so wenig die Kraft jener Werke, daß es bisweilen wie eine tragische Selbstparodie wirkt. Es gibt eine Ausnahme — da ist ein bewegender Abschnitt über die psychiatrische Klinik, in der Hamsun drei Monate lang bleiben mußte, eine erschütternde Darstellung, wie der fast Neunzigjährige als Gesunder die Anstalt betritt und sie nach der Behandlung krank verläßt. Das aber ist auch der einzige Lichtschein aus einer großen Welt, deren Schöpfer wir schon zu seinen Lebzeiten betrauern.