

Gjellerup und die Aufwertung des Jugendstils

VON FRITZ PAUL

Karl Gjellerup hat bekanntlich keinen besonders guten Platz in der Literaturgeschichte gefunden. Dazu mag die Tatsache, dass er zwischen zwei nationalen Literaturen stand und in keiner ganz integriert wurde, nicht zum geringsten beigetragen haben. Ein dänischer Dichter war er seiner Geburt, Herkunft und Bildung nach, ein deutscher wollte er, der »Lehrling der Germanen«¹, sein ganzes Leben werden. Die Deutschen haben ihm diese Anstrengung nie honoriert: Er wurde, obwohl zu Lebzeiten durch hohe Auflagen seiner Werke einem breiteren Lese-
publikum bekannt, bald vergessen und mit Wertungen wie »mehr Denker als Dichter«² an den Rand der Literatur verwiesen. In der dänischen Literaturgeschichte gilt er als ein mattes Licht im Dreigestirn mit den glänzenden und berühmten Autoren Herman Bang und Henrik Pontoppidan, und die Vorkommnisse bei der Nobelpreisverleihung 1917³ haben seinem Ruf eher geschadet als genützt. Die meiste Anerkennung fanden noch die zwischen Naturalismus und Symbolismus stehenden Meisterromane *Minna* (1889) und *Møllen* (1896) (deutsch: »Die Hügelmühle«), während seine sogenannte buddhistische Periode (nach 1900) mehr oder weniger belächelt und vergessen wurde⁴.

Diese eigentlich doch merkwürdige Tatsache veranlasst die Fragestellung des vorliegenden kleinen Aufsatzes: Warum ist die enorme Aufwertung des Jugendstils in den letzten fünfzehn Jahren an diesen Werken Gjellerups so spurlos vorübergegangen? Mit dieser Fragestellung wird deutlich erkennbar von vornherein ein Zusammenhang zwischen Gjellerup und dem *Art Nouveau* postuliert, ein Zusammenhang, den es erst nachzuweisen gilt. Der Jugendstil wurde vor seiner Neuentdeckung durch die Zürcher Jugendstilausstellung im Jahr 1952 ähnlich geringschätzig und abwertend wie Gjellerups »buddhistische« Werke beurteilt. Vielfach galt er als Musterbeispiel artistisch-epigonalen Kitschs. Inzwischen hat man diese Ansicht allgemein gründlich revidiert. An Gjellerup hingegen wurde bis heute keine Neubewertung versucht, obwohl die Werke seiner sog. buddhistischen Periode, *Offerildene* (1903) (»Die Opferfeuer«), *Pilgrimen Kamanita* (1906) (»Der

Pilger Kamanita«), *Den Fuldendtes Hustru* (1907) (»Das Weib des Vollendeten«) und *Verdensvandrerne* (1910) (»Die Weltwanderer«) genau in die Spätzeit des Jugendstils fallen. Nun ist die Übertragung dieses Epochenbegriffs aus der Kunstgeschichte auf die Literatur umstritten⁵, und wir wollen daraus kein Postulat machen. »Ein literarischer Jugendstil ist kein Faktum«, schreibt auch Claude David, »das man anstandslos nachweisen kann. Wenn sich aber die üblichen Begriffe, wie etwa Symbolismus, Impressionismus, Naturalismus, so festgefahren haben, dass man nur noch getrennte Rubriken erblickt, ohne das Ganze mehr übersehen zu können, so darf man wohl versuchen, an Hand eines zunächst imaginären Begriffs wie literarischer Jugendstil Querverbindungen herzustellen, die Perspektiven eröffnen⁶.« Was David mit dieser Feststellung auf Stefan George bezieht, kann man ohne weiteres auf Gjellerup übertragen, da es vor allem darum geht, den Zusammenhang zwischen seiner Schaffensperiode von 1900–1910 und dem artistischen Epochenstil seiner Zeit aufzuzeigen. Dabei wird bald klar, wie sehr der weltanschaulich-gedankenbefrachtete Überbau, der eine gerechte literarische Würdigung eher verhindert als gefördert hat⁷, nicht nur die inhaltlichen Vorgänge, sondern als Form- und Stilelement auch die Komposition und den funktionalen Ablauf dieser Werke bestimmt. *Der Pilger Kamanita* möge dabei exemplarisch den Nachweis führen, da dieses Werk vielleicht am engsten mit dem Epochenstil des *Art Nouveau* verknüpft ist. Wenn Paul V. Rubow in seiner kleinen Studie über Gjellerup⁸ die Behauptung aufstellt, der Dichter schliesse sich in dieser seiner Stilperiode ganz von der äusseren Welt ab und nehme von ihr keine Inspiration mehr an⁹, so soll hier im Gegensatz dazu nachgewiesen werden, dass Gjellerup sehr wohl vielfältigen inhaltsbezogenen und stilistischen Vorbildern und Zeitströmungen verpflichtet war.

Gjellerup hat bekanntlich in seiner Dresdener Zeit die meisten Werke gleichzeitig deutsch und dänisch herausgebracht, so dass die philologische Frage auftaucht, welche Ausgaben man nun als Originale betrachten soll. Für unsere Problemstellung ist das ein Vorteil, da die durch zwei Originale erweiterten Vergleichsmöglichkeiten eine Stiluntersuchung nur fördern können. *Der Pilger Kamanita* erschien zunächst in der deutschen Ausgabe mit dem Untertitel »Ein Legendenroman« im Jahr 1906¹⁰ und zwar vor der im gleichen Jahr herausgegebenen dänischen Ausgabe *Pilgrimen Kamanita*¹¹. Während die dänische Edition, bei der der Untertitel fehlt, sich in Format und Aus-

stattung nur wenig von der damals üblichen Buchausstattung des Glyndodal-Verlags unterscheidet, zeigt die deutsche Erstausgabe bereits äusserlich den eindeutigen Bezug zur Epoche des *Art Nouveau*: Die kostbare Ausstattung von Emil Orlik macht den Band zu einer ästhetisch-bibliophilen Rarität, wie sie selbst im Jugendstil selten war¹², wobei die graphische Gestaltung mit seltsam exotischen Vignetten, dekorativem Rankenwerk und prachtvoll-stilisierter Attitüde sehr wohl auf Inhalt und Form des Werks bezogen ist, zugleich aber auch eine bewusst verschleiernde, dunkle Symbolwirkung andeutet¹³. Eingegliedert in diese dekorativen Elemente – heute für uns jedoch recht ins Auge fallend – ist immer wieder das Hakenkreuz, hier jedoch noch ornamentales Muster im Geist des sanskritischen Vorwurfs und damit auf den Inhalt bezogen, und nicht völkisch-nationales Heilszeichen.

Bereits bei dieser deskriptiv-äusserlichen Darstellung des Buchs sind Schlüsselbegriffe aufgetaucht, die für das Stilverständnis des Werks unerlässlich sind. Der Exotismus, der Wille zum Ornamentalen und Dekorativen, der bewusst preziöse und künstliche Gestus der Sprache, die Überladung mit Symbolen, die gar nicht gedeutet werden sollen und die mit all diesen Mitteln intendierte Pseudoesoterik sind die formenden künstlerischen Elemente von Gjellerups ganzer buddhistischer Periode, sind zugleich aber auch typische Eigenarten des Jugendstils. Die Zusammenhänge sind also relativ einfach zu erkennen. Will man nun diese Phänomene im einzelnen untersuchen, dann muss man von vorn herein zwei Schichten voneinander ablösen: den geistesgeschichtlich von Schopenhauer über Wagner und Nietzsche¹⁴ herzuleitenden gedanklichen Apparat des Inhalts und die dem Zeitstil der Jahrhundertwende verhafteten formalen Kriterien. Hier soll vor allem die zweite Schicht näher betrachtet werden, da sie uns die interessantere und wertvollere zu sein scheint, und da sie bisher in der Forschung noch nie berücksichtigt wurde.

Der Pilger Kamanita besteht inhaltlich aus zwei Teilen, die die Komposition des Werks bestimmen. Im ersten Teil begegnet Kamanita auf der Suche nach Buddha dem »Erhabenen« selbst, erkennt ihn aber nicht¹⁵, obwohl er beim Erzählen seiner Lebensgeschichte von der unerfüllten Liebe zu Vasitthi die Lehren Buddhas erfährt. Im zweiten Teil berichtet der Autor von der kosmischen Existenz Kamanitas nach seinem Tod, seiner Wiederbegegnung mit Vasitthi »am Gestade der himmlischen Ganga« und schliesslich seinem Vergehen in der unendlichen Brahmawelt, in »Weltenacht und Weltengrauen«. Der erste

Teil ist eine prachtvolle, in sich abgeschlossene exotische Erzählung, die sehr wohl die zeitweilige Popularität des Werks erklärt, der zweite als ein (pseudo-)philosophischer Appendix gleichsam die Erklärung, und weniger die Fortsetzung des ersten. Mit dem östlichen Exotismus des Themas befindet sich Gjellerup bereits deutlich in der Nachfolge bzw. Nachbarschaft von Nietzsches *Zarathustra*, Wildes *Salomé* (1893) oder Bethges *Chinesischer Flöte* (1907)¹⁶. Vor allem Nietzsches *Zarathustra* ist als Vorbild für Inhalt und Form bemerkbar. Seine Philosophie wird in die buddhistische Neuromantik transkribiert, die sprachliche und motivische Affinität, man denke an das Motiv des Wanderns oder des Erkennens, lässt sich kaum leugnen. Im zehnten Kapitel versucht Gjellerup sogar, wie er in seinem halb-gelehrten Nachwort anführt, »eine Darstellung des indischen Übermenschentums«¹⁷ (»Overmenneskemoralen i indisk Klædebon«¹⁸). Solche Gelehrsamkeit im Fiktionalen und Künstlerischen, wie sie die Fussnoten, Quellenangaben und Nachworte in Gjellerups Werken dieser Periode ausdrücken¹⁹, ist durchaus integraler Bestandteil des formalen Apparats. Sie ist gleichsam, zusammen mit den eingebauten authentischen Buddha-texten, der reale Kern (als letztes Aufflackern des Positivismus), der mit dem kostbaren Gewand einer überkultivierten Sprache eingehüllt wird. Diese Sprache, die Gjellerup nie perfekt beherrscht, kommt ganz aus dem Geist der »décadence« der Jahrhundertwende und trägt alle positiven und negativen Elemente des Jugendstils in sich, wie sie Jost Hermand als Schlagworte formuliert: »Aufbruch ins 20. Jahrhundert«, »Stilwende«, »Kampf gegen Historismus«, »Manierismus«, »schwüle Sinnlichkeit«, »Einbannung des Menschen ins Ornament«²⁰. Der Historismus wird bei Gjellerup auf die mythologische Ebene verlagert, wobei ein Rest durch die Einbeziehung der erwähnten authentischen Buddha-texte und durch den »wissenschaftlichen« Apparat zurückbleibt, die Stilwende wird im Vergleich zu seinen früheren Werken deutlich, und Manierismus, Sinnlichkeit und Ornamentik dürfen als Grundpfeiler seiner stilistischen Absicht gelten. Eine ausgesuchte, bewusst esoterische Metaphorik, extreme Bilder, kostbar-künstliche Wortfügungen kennzeichnen diesen Stil. Das ist natürlich alles nicht so neu: Man findet es schon bei Baudelaire oder J. P. Jacobsen, und der späte Ibsen hat solche Stilmittel geradezu systematisch in seine Werke integriert, man denke nur an das extrem esoterische Weinlaubsymbol in *Hedda Gabler* oder die Königreichmetaphorik in *Bygmester Solness*. Das buddhistisch-exotische Gepräge ist jedoch wenigstens teilweise Gjelle-

rups eigene Zutat.

Beim Vergleich zwischen deutscher und dänischer Fassung des Romans fällt auf, dass der deutsche Text an vielen Stellen noch gesuchter, stilisierter, »kostbarer« als der dänische ist. Das zeigt sich vor allem in der Verwendung ausgesuchter Adjektiva und Appositio-nen²¹, die im Dänischen häufig auf andere Weise wiedergegeben werden und dann dem Stil den gesucht künstlichen Anstrich nehmen. Ein Beispiel aus dem vierten Kapitel »Die Ballspielerin« (»Boldtspiller-sken«) möge dies verdeutlichen:

»Auf einer grossen, edelsteinbesetzten Bühne erschienen sofort die Mädchen, zum Spiele bereit²².«

»Paa en stor, med Ædelstene indlagt Tribune saae vi allerede de unge Piger staa, rede til at begynde deres Spil²³.«

Gjellerup bewahrt hier im deutschen Text die ornamentale Stileinheit und lässt dadurch die Sprache mehr leisten. Die Begriffe »edelsteinbesetzt« und »zum Spiele bereit« werden dagegen im Dänischen aufgelöst (»med Ædelstene indlagt« und »rcde til at begynde deres Spil«), und der artistische Sprachfluss dadurch unterbrochen²⁴. Die Einblendung des Erzählers im dänischen Text durch »saae vi« widerspricht ebenfalls der objektivierenden ästhetischen Tendenz dieses Abschnitts, in dem Gjellerup offensichtlich sämtliche Versatzstücke einer exotischen (Jugendstil-) Welt vorstellen will: duftige Musselinschleier, Perlen, Edelsteine und Goldspangen für die schwelngliedrigen, gazellen-äugigen Schönheiten. In beiden Ausgaben zeigt sich auch in den Kapitel-überschriften bereits die stilisierte Künstlichkeit der ganzen Sprach-gestalt: »Der Erhabene begrüßt die Stadt der fünf Hügel« – »Den sejerrig Fuldendte hilser den femhøede Stad²⁵.« »Das magische Bild-nis« – »Det magiske Billedede.« »Auf der Terrasse der Sorglosen« – »Paa de Sorgløses Terrasse.« »Am Gestade der himmlischen Ganga« – »Ved Bredden af den himmelske Ganga« usw. usw.

Wörter wie »der Erhabene«, »magisch«, »Gestade«, deuten in ihrer Ausgesuchtheit ganz besonders die Intentionen des Verfassers an und weisen auf die Stillage des Werks hin. Die Bildhaftigkeit bezieht sich dabei fortwährend auf das fernöstliche Kolorit und die exotische Mythologie, ist gleichzeitig aber stilistisch in die Komposition integriert. Bereits die Einleitung, d. h. die erste Seite des Werks zeigt fast alle

wesentlichen Stilelemente. Zum bessern Verständnis dieser Untersuchung sei sie deshalb in beiden Sprachen hier wiedergegeben:

»Einst wanderte der Buddha im Lande Magadha von Ort zu Ort und kam nach Rajagaha. Der Tag ging schon zur Neige, als der Erhabene sich der Stadt der fünf Hügel näherte. Gleich dem Abglanz einer segnenden Götterhand breiteten sich die milden Strahlen der Sonne über die weite, mit grünen Reisfeldern und Wiesen bedeckte Ebene. Hier und dort zeigten kleine an der Erde hinkriechende Wölkchen, wie aus reinstem Goldstaube, dass Menschen und Ochsen von der Feldarbeit heimkehrten; und die langgestreckten Schatten der Baumgruppen waren wie von einer regenbogenfarbigen Glorie umgeben. Aus dem Kranze der blühenden Gärten glänzten die Torzinnen, Terrassen, Kuppeln und Türme der Haupstadt hervor, und in unvergleichlichem Farbenschmelz, als wären sie aus Topasen, Amethysten und Opalen gebildet, lag die Reihe der Felsenhügel da²⁶.«

»En Gang vandrede Buddha i Landet Magadha fra Sted til Sted og kom til Rajagaha. Dagen hældede allerede, da den seierrig Fuldendte nærmede sig den femhøede Stad. Som Afglanden af en signende Gudehaand bredte Solens milde Straaler sig over den vidstrakte Slette med dens grønne Rismarker. Hist og her forraadte Smaaskyer af det pureste Guldstøv, der krøb henad Jorden, hvor Mennesker og Oxer vendte hjem fra Markarbeidet, og Trægruppernes langstrakte Skygger vare omgivne af en regnbuefarvet Glorie. Hovedstadens Taarne og Murtinder, Terrasser og Kupler hævede sig skinnende af Haverne Blomsterkrands, og i et uforligneligt Farveskær, som dannedes af Topaser, Amethyste og Opaler, strakte Klikkehøienes Række sig²⁷.«

Die Vorliebe des Jugendstils für das Künstliche und Kostbare wird in all diesen Sprachwendungen deutlich, seien es nun die »Wölkchen, wie aus purem Goldstaub« oder die zahlreichen Edelsteine, die für die Metaphorik verwendet werden. Gleichzeitig intendiert der Autor mit dieser Motiv- und Formenwelt aber jene »biologische Romantik«, die Robert Schmutzler für ein Hauptkennzeichen des *Art Nouveau* hält:

»Eindeutig gibt sich all das Schwingen und Pulsen, Treiben oder Blühen als organisch belebt, als biomorph zu erkennen. Zuweilen

spricht auch das 'Leben' der Elemente mit: flackerndes züngelndes Feuer, Wind und vornehmlich das ziehende, wellige Wasser, Anklänge an gewachsene organische Formen, an unregelmässig gemaserte Streifen in Tiger- und Zebrafell, an die Augen in Pfauenfedern und Schmetterlingsflügeln treten auf . . . Im Motivvorrat des Art Nouveau stehen Blumen und Vögel im Vordergrund²⁸.«

Die letztgenannten Motive, die bei Gjellerup als Versatzstücke immer wieder auftauchen, erinnern an Wagner, vor allem an den *Lohengrin*-Schwan und die Blumenmädchen in *Parsifal*, als einen der wichtigsten Wegbereiter des Jugendstils, und man kann auch von daher eine Beziehung zu Gjellerup herstellen. Alle diese Stilmittel lassen sich recht eindeutig schon in dem oben abgedruckten Eingangsteil wieder ausmachen. Ein Begriff wie »regenbogenfarbige Glorie« (»regnbutefarvet Glorie«) ist dabei in seiner literarischen Gesuchtheit keinem Realismus mehr verpflichtet. Die Worte stehen nur um der Wiedergabe des Imaginativen willen da (Impressionismus), vielleicht sogar nur, um einen Sprachrausch vorzutäuschen, den der Autor dem Leser suggerieren will, da er in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Die Künstlichkeit der Sprache und ihrer Fügung zeigt sich am besten an der Übernahme der (unsinnigen) Wortprägung »Ilf« (Elefant)²⁹, die jedoch nicht in die dänische Version übernommen wurde. Hier heisst es z. B. statt »Ilfenstadt« »Elefantstad«³⁰, d. h. wir haben hier wieder ein Detail, in dem sich die deutsche Ausgabe noch mehr der Artistik und dem künstlichen Gepräge des Jugendstils zuwendet. Diese bewusst rauschhafte und künstliche Verwendung sprachlicher Mittel begleitet alle Phasen des erzählerischen Vorgangs, sei es die Liebeshandlung oder das Erlebnis mit dem furchtbaren Räuber Angulimala, dessen Schicksal als polares Geschehen Kamanita bis ins mystische Jenseits des zweiten Teils verfolgt. Die Sprache ändert sich nie, hat auch keine Entwicklung oder Entfaltung, sondern passt sich bestenfalls an, und darin liegt wohl die Schwäche Gjellerups. Die innere Entwicklung Kamanitas bis zur gänzlichen Selbstaufgabe wird sprachlich nicht bestätigt, weil sie nicht bewältigt wird. Der geläuterte Kamanita gebraucht noch die gleichen prunkvollen Wendungen wie als junger Liebender, und die anderen Figuren reden wie er: Man hört in Wirklichkeit nur Gjellerup. Das braucht nun allerdings nicht nur ein Nachteil zu sein, da die stilistische Einheitlichkeit der inneren Einheit des Vorgangs auch nützt. Heterogene Bestandteile wie Buddha, Schopenhauer und

Nietzsche, sowie der Epochenstil der Jahrhundertwende werden dabei in Sprachstil und Inhalt integriert. Damit kommen wir noch kurz zur ersten Schicht des Werks, dem gedankenbefrachteten Überbau des Werks, eine Schicht, die der Literaturwissenschaft bereits bekannt ist, und die daher ganz knapp behandelt werden kann.

Gjellerup nennt in seinem Nachwort als Quellen und Anregungen u. a. Richard Schmidts *Beiträge zur indischen Erotik*³¹, ein fast tausend Seiten langes wissenschaftliches Werk, das »zum ersten Mal den Versuch« macht, »die Lehren der alten Inder über Liebe und Geschlechtsverkehr zu einem geordneten Ganzen zusammenzustellen.« Dieser damals recht kühne Versuch – die »kritischen« Partien wurden nicht ins Deutsche, sondern ins Lateinische übertragen – hat recht wenig Spuren bei Gjellerup hinterlassen. Seine Liebesszenen sind konventionell, von Erotik ist kaum die Rede. Viel mehr dagegen spürt man den Geist von Karl Eugen Neumanns *Budhistischer Anthologie*³² und dessen *Reden Gotamo Buddho's*³³, sowie die *Sechzig Upanishad's des Veda* von Gjellerups Freund Paul Deussen³⁴, ein Werk, das recht bezeichnend den »Manen Arthur Schopenhauers« gewidmet ist. Dieser Freund, Professor in Kiel, soll beim Lesen der Romane *Der Pilger Kamanita* und *Die Weltwanderer* im Hinblick auf die exotische Durchdringung des Stoffes und die Schilderung des indischen Milieus ausgerufen haben: »Wie ist es möglich, so zu schreiben, ohne es selbst gesehen zu haben³⁵!«

Diese anekdotische Ausserung, deren Wahrheitsgehalt kaum nachprüfbar ist, zeigt jedoch nochmals deutlich die Verbindung zwischen einem pseudowissenschaftlichen Exotismus, wie er sich in der Verwendung wissenschaftlicher Quellen dokumentiert, und einem artistischen Exotismus (des Jugendstils), wie er Form und Komposition des Werks bestimmt. Das ganze esoterische Gebaren, das auch Paul V. Rubow zu der bereits erwähnten Meinung veranlasst, Gjellerup sei so weltfremd und weltfern in diesen Werken, dass er von aussen keine Inspiration mehr angenommen habe, diese Esoterik ist in Wirklichkeit nur vorgetäuscht und gehört mit zur Stillage des Werks. Die hohen Auflagen in Deutschland und England beweisen geradezu, dass die Epoche nach solchen exotischen Mystifizierungen verlangte, und dass das Geheimnisvolle in Wirklichkeit recht allgemeinverständlich war. Gjellerup so als rechten Vertreter seiner Zeit und seines Zeitstils, des *Art Nouveau* zu sehen und damit auch die Neubewertung dieses Stils auf den Dichter zu übertragen, sollte bei neuerlicher Lektüre dieser

Werke möglich sein. Die Ingredienzen von Buddha bis Nietzsche, die den künstlerischen Rang dieser Bücher kaum berühren, teilen sich dann von selbst mit.

A N M E R K U N G E N

(1) *Germanernes Lærling* (1882) ist ein programmatischer Roman Gjellerups, der in mancher Hinsicht auf sein späteres Wirken als »deutscher« Dichter hinweist. – (2) Wilhelm Kosch: Deutsches Literatur-Lexikon, Ausg. in einem Band. Berlin 1963, S. 106. – (3) Bekanntlich wurde der Nobelpreis 1917 zwischen Gjellerup und Pontoppidan geteilt, weil einige Mitglieder der schwedischen Akademie in einer grotesken Verkennung der literarischen Qualitäten Pontoppidans Gjellerup den Vorzug gaben. – (4) Auch Georg Buchreitz weiss in seinem Aufsatz *Europæiske Paavirkninger paa Karl Gjellerups Forfatterskab* (In: Edda 30, 1930, S. 400–433) wenig mit diesen Werken des dänisch-deutschen Autors anzufangen. Während er sein Schaffen vor 1900 ausführlich darstellt, wird für die nachfolgende Periode nur kurz auf einer Seite der weltanschauliche Hintergrund mit den Schlagworten der Schopenhauerschen Philosophie und des Buddhismus hervorgehoben, während der Einfluss des zeitgenössischen Epochentils unbeachtet bleibt. – (5) vgl. dazu: Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht 1918–1964, Stuttgart 1965 (Erw. Sonderdruck aus DVJ 38, 1964). – (6) Claude David: Stefan George und der Jugendstil. In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Göttingen 1963, S. 211–228. Hier: S. 211. – (7) Dazu trug nicht zum geringsten die völlig unkritische Einleitung P. A. Rosenbergs zu *Karl Gjellerup, der Dichter und Denker. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Briefen* (2 Bde. Leipzig 1922) bei, die den Ruf des Dichters kaum gefördert hat. – (8) In: Herman Bang og flere kritiske Studier. København 1958, S. 79–86. – (9) Ibid. S. 85. – (10) Auf dem Titelblatt (Erstes und zweites Tausend) ist die Jahreszahl 1907, auf der Copyrightseite 1906 angegeben.

(11) Nicht: *Pilgrimmen Kamanita*, wie man in fast allen Literaturgeschichten orthographisch berichtigt lesen kann. Die Priorität der deutschen Ausgabe wird im Impressum der dänischen ausdrücklich hervorgehoben: »Den – førstudkomne – tyske Udgave . . .«. – (12) Emil Orlik, geb. 1870 in Prag, gest. 1932 in Berlin, gilt als einer der führenden Graphiker des Jugendstils und später des Expressionismus. Er wurde u. a. durch Bühnenbildentwürfe für Max Reinhard bekannt. Bezeichnend für das Interesse an Gjellerups Exotismus sind seine Reisen nach Ostasien, deren Frucht wohl auch die Buchausstattung des *Kamanita* geworden ist. Vgl. *Jugendstil. Der Weg ins 20. Jahrhundert*. Hrsg. v. Helmut Seling. Eingel. v. Kurt Bauch. Heidelberg 1959, SS. 158, 397, 441. Abb. 103, 350. – (13) Vgl. dazu Stefan Tschudi Madsens ausgezeichnetes Buch *Jugendstil. Europäische Kunst der Jahrhundertwende* (München 1967, Kindlers Universitäts Bibliothek 13; das norwegische Original war mir leider nicht zugänglich). In den Kapiteln »der ideengeschichtliche Hintergrund« und »die zeitgenössische Kunsttheorie« wird der Zusammenhang von bildender Kunst, Literatur und Musik des Art Nouveau klar herausgearbeitet. Gerade Skandinavien hatte in Edvard Munch, Gustav

Vigeland, Olav Gulbransson u. a. Vertreter dieser Stilrichtung mit gesamt-europäischer Bedeutung. – (14) Die Bedeutung Nietzsches für den Jugendstil braucht hier im einzelnen nicht erörtert zu werden. Bezeichnenderweise wurde das Titelblatt seines letzten Werks »Dionysos-Dithyramben« von der »hervorstechendsten Persönlichkeit des Art Nouveau« (Italo Cremona: Die Zeit des Jugendstils, München 1964, S. 212) Henry van de Velde gezeichnet. (vgl. Stefan Tschudi Madsen: Jugendstil, S. 37). – (15) Das Motiv ist auch in der Bibel bekannt, Vgl. Christus und die Jünger von Emmaus. – (16) Diese epochengeschichtliche Vorliebe für Fernöstliches zeigt sich auch in der Themenwahl vieler Jugendstilgemälde, oder im Musikalischen in der Adaption fernöstlicher Pentatonik durch Debussy und Ravel, und in Mahlers *Lied von der Erde* nach Bethges Text. – (17) Deutsche Ausg. S. 321. – (18) Dänische Ausg. S. 371. – (19) So ist beispielsweise die deutsche Erstausgabe der *Weltwanderer* (Dresden 1910) mit einem Buchschmuck ausgestattet, »gezeichnet nach indischen Originalen im Ethnographischen Museum in Kopenhagen«. – (20) Jost Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht. S. 7.

(21) Im Gegensatz etwa zu Hamsun, der trotz aller Verwandtschaft zu Impressionismus und Jugendstil, wie Wilhelm Friese überzeugend nachweist, das Adjektiv als »eines der wesentlichsten Elemente dieses Stils... sparsam gebraucht«. Vgl. Wilhelm Friese: Hamsun und der Jugendstil. In: Edda 67, 1967, S. 427–449. Hier: S. 443. – (22) Deutsche Ausg. S. 17. – (23) Dänische Ausg. S. 19. – (24) Man kann das auch im Dänischen stilistisch viel besser machen, wie etwa Herman Bang und Holger Drachman in vielen Werken beweisen. – (25) »Femhøjede Stad« wirkt noch preziöser als der deutsche Ausdruck. – (26) Deutsche Ausg. S. 1. – (27) Dänische Ausg. S. 1. – (28) Robert Schmutzler: Art Nouveau – Jugendstil. Stuttgart 1962, s. 260 f. – (29) Vgl. die Anmerkung in der deutschen Ausg. S. 13: »Das Wort 'Ilf' hat Adolph Holtzmann geprägt (Indische Sagen XXIX)«. Diese Anmerkung fehlt in der dänischen Edition. – (30) Dänische Ausg. S. 14. – (31) Das Liebesleben des Sanskritvolkes. Nach den Quellen dargestellt, Leipzig 1902. – (32) Leiden 1892. – (33) 3 Bde. Leipzig 1896–1902. – (34) Hier benützte Ausg.: Leipzig 1921. – (35) P. A. Rosenberg: Karl Gjellerup. Bd. I. S. 17.