

Wandlungen des Strindbergbildes in Deutschland

Autor(en): **Oberholzer, Otto**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

Band (Jahr): **8 (1979)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858402>

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.

OTTO OBERHOLZER

Wandlungen des Strindbergbildes in Deutschland

Am 23. Juni 1956 erschien in einem inzwischen dem allgemeinen Zeitungssterben zum Opfer gefallenen Blatt die Antrittsvorlesung zur Habilitation an der Universität Zürich *Wandlungen des Strindbergbildes*¹. Das Referat 1956 ist natürlich längst zu einer überwundenen Rezeptionsstufe abgesunken, die Limesvalenz hat sich um zwanzig Jahre verschoben, das heißt, die Erwartungsnormen sind durch gewaltige historische und gesellschaftspolitische Entwicklungen verändert worden, – und was den Erwartungshorizont des Wissenschaftlers anbetrifft, überdies durch bedeutende wissenschaftliche Leistungen, wie zum Beispiel die große Briefedition, Smedmarks Ausgabe, Olléns *Strindbergs dramatik*, und von deutscher Seite Szondis *Theorie des modernen Dramas* und das Kieler Rezeptionsprojekt.

Die Arbeit 1956 unterschied 1. das Strindbergbild des Naturalismus, 2. Expressionismus und Psychologie, 3. Anzeichen einer Neuwertung. – Man wird aber einen wichtigen Übergang vom Naturalismus zur Jahrhundertwende finden, sowie zwischen Expressionismus und Zwischenkriegszeit, und schließlich ergibt sich eine Zäsur für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, das heißt die Gegenwart. Das wären fünf «Strindbergbilder», mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben.

Ich zitiere eine Feststellung aus dem Jahr 1956: «Das Werk wird erst in der Begegnung mit dem Leser benutzbar, zitierbar und dadurch wirksam – also eine soziologische Realität.» Wenn auch diese Aussage moderneren rezeptionstheoretischen Erwägungen nahekommen scheint, möchte ich mich doch von Anfang an gegen einseitige Theoreme dieser Art abgrenzen, indem ich betone, daß ich ebenso an die Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der geistigen Welt des Au-

¹ OTTO OBERHOLZER, *Wandlungen des Strindbergbildes*, Verlag Neues Winterthurer Tagblatt, Winterthur 1956.

tors glaube, und an die Dichtung als Ausdruck eines unaufhörlich zur Selbstverwirklichung drängenden künstlerischen Willens. Das bedeutet konkret für unser Thema und unser Symposium: die Wandlungen des Strindbergbildes sind nicht nur von den Wandlungen der Rezipienten und ihrer Erwartungsnormen, sondern auch von den Wandlungen Strindbergs abhängig. Etwa seit *Tjänstekvinnans son* greift Strindbergs naturalistische, das heißt wirklichkeitsgetreue, der Natur verschriebene Darstellungsweise mehr und mehr auf den seelischen Bereich über; seit *Inferno* und *Till Damaskus* wagt er sich an Techniken, die erst später im ekstatischen expressionistischen Theater Anwendung finden, und nimmt Strukturen des Surrealismus und des absurden Theaters vorweg.

Die Situation ist schon um 1890 für den Rezeptionsforscher fast nicht mehr überschaubar. Sie kompliziert sich zunächst dadurch, daß etwa von 1890 an 1. eine noch immer dem poetischen Realismus und dem Gründertum verpflichtete Kritikergeneration, 2. eine jüngere, Forderungen des konsequenten sozialistischen Naturalismus vertretende Kritikergruppe, und schließlich 3. eine vom Naturalismus schon wieder abrückende kritische Avantgarde je nach der Begegnung mit dem Text einen den radikalen Naturalismus verwirklichenden oder den etwas späteren, der psychologischen Analyse hingegebenen Strindberg rezipierte. Danach differenziert sie sich noch mehr, wenn um 1910 der dreifach gewandelte Strindberg je nachdem von 1. Kritikern traditioneller Observanz, 2. Kritikern der naturalistisch-sozialistischen Generation, 3. Kritikern der neuromantisch-neureligiösen Richtung oder 4. der expressionistisch-aktivistischen Avantgarde rezipiert wurde. – Was die zahlenmäßige Verteilung anbelangt, wird man sie am ehesten einer Pyramide vergleichen: unten die kompakte Majorität der Konventionellen, zuoberst die Avantgarde. Wenn wir neue Elemente bei Kritikern um 1890 oder 1910 entdecken, entspricht dies in der Regel keineswegs den Erwartungsnormen aller, die sich mit Strindberg oder Werken Strindbergs auseinandersetzen. Im Gegenteil, die Avantgarde bildet eine Minderheit, deren Neuprägungen durchaus nicht von Erfolg gekrönt zu sein brauchen. Und wenn sie von Erfolg gekrönt sind, werden sich die Neuprägungen erst allmählich, im Verlauf von Jahren, Jahrfünften, Jahrzehnten auf den breiten Fuß der Pyramide auswirken.

Was für Schlüsse sind aus diesen Feststellungen zu ziehen? Kehren wir noch einmal zum Autor zurück. Wir können – sehr vereinfacht, bekannten Vorbildern folgend – drei «Wandlungen» bei Strindberg

feststellen: tiefgreifende Umschichtungen im persönlichen und dichterischen Habitus. Aber ob *Röda rummet*, *I havsbandet* oder *Ett drömspel*, – es handelt sich immer um Texte dieser einen und unverwechselbaren Individualität Strindberg. Die so ganz verschiedenen Texte müßten gewisse Gemeinsamkeiten aufweisen. Man kann diese Gemeinsamkeiten finden und hat sie gefunden: in gewissen Stilzügen, in der Textur, im Wirklichkeitsgehalt der Texte, in bestimmten, sich wiederholenden Verhaltensmustern; man kann sie in die Lebensgeschichte zurückverfolgen und als immer wiederkehrende Reflexe ausmachen. Nennen wir sie behelfsweise «Konstanten». Alle Kritiken, die sich ernsthaft mit Strindberg befassen, haben gemeinsame Ausgangspunkte in solchen Konstanten des Strindbergbildes.

Man wird aber auch bei den Rezipiententexten nicht nur auf Veränderungen, sondern mindestens so genau auf die Konstanten, das heißt auf durchgehende Züge der Beurteilung achten müssen. Der vorhin geschilderte Differenzierungsprozeß beim Rezipieren muß ein Gegengewicht finden in der Betrachtung konstanter Elemente, die über alle Gegensätzlichkeiten hinweg den Minimalkonsens im Aufnehmen und Tradieren geistiger Werte gewährleisten. Der Vorgang, der hier beschrieben wird, ist jeglichem Geschehen im Bereich des sprachlich-geistigen Austausches analog. Er beruht auf der Opposition, die schon Hermann Paul in den *Prinzipien der Sprachgeschichte* (1880) umschrieben hat: Differenzierung und Ausgleich.

Inwiefern kann denn überhaupt von «Wandlungen» die Rede sein? Wenn wir uns nur mit dem integrierten Strindbergbild begnügen würden, fiel die historische Dimension weg. Wir sind uns aber bewußt, daß auch wir, die wir zwar die Rezeptionssequenz mit all ihren Phasen und Stufen überblicken können, in die Geschichtlichkeit eingehen. Man hat die Erwartungsnormen an der Grenze der Sequenz «Limesvalenz» genannt². Es wird demnach von uns zweierlei verlangt: 1. vergangene Rezeptionsstufen in ihrer geschichtlichen Bedingtheit zu sehen, und 2. in jedem Fall auf den Autor und das Original als die allein maßgebliche Kontrollinstanz zurückzugehen. – Rezeptionsforschung kann nicht einfach von Rezeptionsstufe zu Rezeptionsstufe vor-

² GOTTHART WUNBERG, *Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte*. In: *Literatur und Leser*, hrsg. von Gunter Grimm, Stuttgart 1975, S. 119ff.

anschreiten. Sonst läuft sie Gefahr, sich in einer Anhäufung von Kuriosa zu erschöpfen. Zu unserem Thema: Wandlungen des Strindbergbildes sind immer nur «relative» Wandlungen. Über den Konstanten des Bildes lagern sich zeitbedingte oder individuell bedingte Anschauungen, die je nach Gewicht des Rezipienten und der ihm zur Verfügung stehenden Medien bestimmte Akzente in den Rezeptionsprozeß bringen. Aber auch sie selbst sind den Gesetzen des geschichtlichen Wandels unterworfen, und es ist bei jeder Rezeptionsstufe zu fragen, wieviel davon sich behauptet hat und in den allgemeinen Konsens über eine dichterische Gestalt und ihr Werk übergegangen, also – um ein vorhin verwendetes Bild wiederaufzunehmen – in den Fuß der Pyramide abgesunken ist.

Rezeptionsforschung wird immer nur auswählen können: entweder einen einzelnen Rezeptionsvorgang untersuchen, zum Beispiel für eine begrenzte Zeit und ein Werk oder eine Werkgruppe, oder thematisch vorgehen. Für das erstere Verfahren haben wir ein Musterbeispiel an instruktiver Darstellung und philologischer Treue in einer Arbeit, die – zu unserer Beschämung sei es gesagt – nicht einmal von einem deutschen Bearbeiter stammt; ich meine Maurice Graviers bahnbrechende Arbeiten *Strindberg et le théâtre naturaliste en Allemagne*, Etudes germaniques 1947/48, und *Strindberg et le théâtre moderne, I. L'Allemagne* 1949.

1.

Wenn wir zunächst das früheste deutsche Strindbergbild ins Auge fassen, dann können wir uns, gerade im Hinblick auf Gravier, kurz fassen. Die Kieler Bibliographie, die als erster Teil des auf vier Bände berechneten Sammelwerks *Beiträge von Kritikern, Übersetzern und literarischen Institutionen zur Rezeption skandinavischer Literatur in Deutschland von 1870-1914* noch dieses Jahr in den *Skandinavistischen Studien* erscheint, verzeichnet für 1885–89 15 Aufsätze über Strindberg in Zeitschriften und Sammelbänden; für 1890–99 dann aber schon 152, für 1900–09 295 und 1910–14 337. Wohlverstanden: nur in Zeitschriften! Zeitungen sind nicht erfaßt, und über die Verbreitung der Schriften Strindbergs bekommen wir keine Angaben.

Wir wissen ja genau, aus welchem Anlaß Strindberg in Deutschland

bekannt geworden ist. Auch vor unserem medienabhängigen Zeitalter waren es vor allem gesellschaftliche Skandale, für die sich das städtische Publikum in den Kulturzentren in erster Linie interessierte. *Röda rummet* und *Det nya riket* hatten die schwedischen Kritiker in zwei Lager gespalten. 1884 wurde der damals 35jährige Strindberg wegen eines blasphemischen Ausspruchs in der Novelle *Dygdens lön* öffentlich angeklagt, was wahrscheinlich nur ein Vorwand war, um die ganze Sammlung *Giftas* zu treffen. Der *Giftas*-Prozeß gab auch in Deutschland den Anstoß zu einer raschen, doch eher fragwürdigen Berühmtheit, wie sie dem aufgejagten Sensationsbedürfnis jener Umsturzgeneration entsprach. Dies spiegelt sich schon in einer der ersten Arbeiten über den Dichter, Otto Rüdigers Aufsatz *August Strindberg, ein schwedischer Sensationsschriftsteller*, Preußische Jahrbücher 56, 1885.

Wer auf Grund dieses Titels bei Rüdiger Kolportage vom Niveau eines *Bild*-Artikels erwartet, sieht sich allerdings bald eines Besseren belehrt. Rüdiger betrachtet Strindberg kritisch etwa vom Standpunkt des poetischen Realismus aus, bringt aber eine Reihe wichtiger Stichworte für die spätere Beurteilung. Er rechnet ihn zu jener skandinavischen Schule, «die dem Realismus und Radikalismus und meistens auch dem Pessimismus huldigt, jener Gruppe von Männern, die Georg Brandes als «Männer des modernen Durchbruchs» bezeichnet». Rüdiger ist durchaus auf dem neuesten Erkenntnisstand. Er verwendet auch Strindbergs Ausdrücke «Unterklasse» und «Oberklasse», die wir bis heute vergeblich im Duden suchen. In den ausführlichen Referaten der erzählenden Werke verrät er durchaus Sinn für Strindbergs künstlerische Eigenart, lehnt aber doch *Det nya riket* entschieden ab, wobei ihn besonders die Verspottung der Idealisten ärgert. So schließt er kritisch, Strindberg sei nur Herostrat. «Die reine Negative und der verbitterte Pessimismus können keine gesunden Früchte tragen.» (S. 626) Und er will ihn auch nicht uneingeschränkt als «Realisten» gelten lassen, was im damaligen Sprachgebrauch «Naturalist» bedeutete: die märchenhaften Elemente und die Neigung zur Satire passen seiner Ansicht nach nicht in das Bild des Realismus.

Gustaf F. Steffen hat aber einen Aufsatz in der Neuen Zeit 6/1888 eben gerade überschrieben *August Strindberg, ein schwedischer Realist*. Er billigt ihm eine «Fülle von Lebenserfahrung» zu, ohne die sich ein moderner realistischer Dichter nicht denken lasse. In bezug auf *Röda rummet* sagt er: «Noch niemals wurde wohl in einem Buche, das sich

Roman nennt (...), eine so erschöpfende und niederschmetternde Kritik unserer sämtlichen politischen, sozialen, religiösen und moralischen Verhältnisse mit solcher Frische durchgeführt.» Er nennt Strindberg «eine Verkörperung unseres nervösen Jahrhunderts» und meint, er habe «einen sehr entscheidenden Anteil an dem Aufkommen der radikalen und vielleicht auch sozialistischen Strömung in Schweden».

In einem dritten bedeutenderen Essay dieser ersten Rezeptionsstufe hat Laura Marholm das Stichwort gebracht, das maßgeblichen Einfluß auf das Strindbergbild gewonnen hat. Ich meine den Aufsatz *Ein Dichter des Weiberhasses*, der 1888 in Michael Georg Conrads Zeitschrift *Gesellschaft* erschienen ist. Er befaßt sich im wesentlichen mit *Fadren*, der im November 1887 in Kopenhagen uraufgeführt wurde, 1888 in der Übersetzung von Brausewetter deutsch herauskam und 1890 in Berlin zur deutschen Erstaufführung gelangte. *Fadren* ist nach Laura Marholm ein «ungesundes Stück», als literarische Ansiedlung «nicht viel wert», aber sie erkennt untrüglich, daß dieses Stück «aus der Tiefe unsere ganze, verzwickte moderne Cultur mit heraufschleppt. Unsere Bourgeoisieultur mit ihrem Bourgeoisiestempel von Phantasielosigkeit und Prüderie, der auf der einförmigen Textur kleiner Länder sich mit vollendeter Deutlichkeit abdrückt ...» Ebenso untrüglich ist Laura Marholms Blick für die Besonderheiten der Gestaltungsweise Strindbergs: «Schlagende Beobachtung und grenzenlose Übertreibung mischen sich in seinen Productionen fast unzerlegbar ineinander und das meiste, was er producirt hat, ist Gelegenheits- und Fehdedichtung.» Die Verschmelzung naturalistischer und parodistischer Züge in Schriften wie *Giftas*, *Det nya riket* und *Tjänstekvinnans son* ist damit gemeint und bis zu einem gewissen Grad auch richtig getroffen.

Dennoch hat wahrscheinlich gerade Laura Marholm erhebliche Schuld an der erwähnten Einseitigkeit des Strindbergbildes in der ersten und zweiten Rezeptionsphase. Sie meint es durchaus ernst, wenn sie eingangs schreibt: «Abend für Abend stört *Fadren* den Seelenfrieden braver Ehemänner und erregt die Entrüstung trefflicher Gattinnen.» Und am Schluß konfrontiert sie die «Klytemnästragealt» von *Fadren* mit den «echten Frauen» Anne Charlotte Edgrens, «die die arbeitende, ernsthafte, principienstarke moderne Frau den bewundernden unterwürfigen Gattinnen älterer Linie und den wankelmütigen, liederlichen, selbstsüchtigen Männern gegenüberstellt».

In diesen drei Beispielen werden jedoch schon einige Konstanten

erkennbar, die regelmäßig in der Strindberg-Kritik auftauchen und mit denen sich auch spätere Kritikergenerationen auseinandersetzen hatten: 1. auf der inhaltlichen Seite das sozialkritische Engagement, die Auflehnung gegen das oskarische Reich; 2. ebenfalls auf der inhaltlichen Seite das Eingreifen in die Auseinandersetzung über das Verhältnis zwischen Mann und Frau, die Frauenfrage, das Problem der Emanzipation; 3. auf der stilistischen Seite die naturalistische Darstellungsweise, die aber – wie schon Rüdiger beobachtet hat – durch satirisch-parodistische Elemente einerseits, durch romantische Züge andererseits gebrochen wird.

2.

Während der neunziger Jahre komplizierte sich das Strindbergbild in der eingangs angedeuteten Weise.

Seit Mitte der achtziger Jahre vertiefte sich Strindberg in seine Selbstdarstellung. Mit der Ablehnung der Frauenemanzipation, den Angriffen auf großstädtische Kultur und Technik, mit dem erklärten Engagement für das Bauerntum und der Hinwendung zu Nietzsche entfernte er sich zunehmend von zentralen Anliegen des radikalen Naturalismus. So erscheint es konsequent, daß die Kritikergeneration der achtziger Jahre, die Generation der Schlenther, Harden, Otto Brahm, Michael Georg Conrad, der ersten Wandlung Strindbergs skeptisch gegenüberstand. Wie Anni Carlsson in ihrem Werk *Die deutsche Buchkritik* (1969) darlegt, hatten viele Naturalisten nicht begriffen, daß Strindberg den Naturalismus nicht verlassen, sondern auf den seelischen Bereich übertragen hatte und an der Schaffung «der neuen Gattung des psychologischen Romans» beteiligt war. Als Beleg dient eine Äußerung Conrads in der Gesellschaft 1889: «In Strindbergs Buch (*Giftas*) finde ich vollkommene Abwesenheit aller und jeder Stimmung. Es ist das nüchternste und stimmungsloseste Geschichtsbuch, das mir seit langem vorgekommen ... Strindberg ist ein Tendenzschriftsteller, kein Dichter.» (A. Carlsson, S.198) 1890 erschien von Conrad der Aufsatz *Nordische Scheingrößen*. Otto Harnack nannte in den Preußischen Jahrbüchern 1890 *Fadren* ein «exotisches Giftgewächs» und 1893 *Fordringsägare* ein «durch und durch pathologisches Produkt».

Indessen unterliegen, wie schon gesagt, Kritiker ebenfalls dem Wandel der Anschauungen, und es gibt genügend Beispiele von Äußerungen ehemaliger Naturalisten, die sich positiv zum Strindberg der neunziger Jahre verhalten. Eine entscheidende Rolle spielten hierbei allerdings Skandinavier, in erster Linie Georg Brandes, dann Ola Hansson. Wie stark Strindberg auf die Dichter der naturalistischen Generation gewirkt hat, auf Gerhart Hauptmann, Max Halbe zum Beispiel, hat schon Maurice Gravier dargelegt.

Auch die junge Avantgarde, die Kritiker aus der Generation der Impressionisten, der Décadents, die Anhänger der neureligiösen und psychologischen Strömungen um die Jahrhundertwende färben das Strindbergbild bald negativ, bald positiv, je nachdem sie den ihren Erwartungsnormen entsprechenden frühen Strindberg oder den mittleren Strindberg im Auge haben.

Vielen Kritikern der neunziger Jahre galt Strindberg allerdings nur noch als «der tolle Schwede». Richard Friedrich zum Beispiel kann nicht glauben, daß ein Schriftsteller sich so abschätzig über das schöne Geschlecht äußern würde, wenn er die Tugenden einer deutschen Frau gekannt hätte. Victor von Anarejanoff hat einen Aufsatz *Eine Trilogie der Gemeinheit* verfaßt, für Hans Land gibt es nurmehr einen «Fall Strindberg», Max Messer beschäftigt sich mit dem Dichter nach dem Inferno: «Der <wahnsinnige> Strindberg»³. Die Kritik sinkt bisweilen auf ein erschreckendes Niveau ab und macht auch vor der äußern Erscheinung des Dichters nicht halt. Im Gefolge der von Treitschke und Langbehn ausgelösten Rassediskussion geben das wilde schwarze Haar, die breiten Backenknochen, die lederfarbene Haut zu den wildesten Spekulationen Anlaß. Man findet finnische, slawische, ja mongolische Rassemerkmale. Julius Hart nennt Strindberg einen «finnisch-lappländischen Tschandala und gräßlichen Shiva-Anbeter». Eine Äußerung in Strindbergs Brief vom 20. November 1890 an Ola Hansson

³ RICHARD FRIEDRICH, *Neue Romane*, Blätter für literarische Unterhaltung, 1893. VICTOR VON ANAREJANOFF, *Eine Trilogie der Gemeinheit*, Das Zwanzigste Jahrhundert, 1894/95. HANS LAND, *Der Fall Strindberg*, Das Neue Jahrhundert, 1898/99. MAX MESSER, *Der <wahnsinnige> Strindberg*, Magazin für Literatur, 67, 1898 (Angaben nach der Bibliographie von Fallenstein/Hennig.)

zeigt, daß schon zu Beginn der neunziger Jahre das Verhältnis zu den deutschen Kritikern vergiftet war: «Är icke Tyskland ett slags sämre Sverge: Man har en Sudermann som går åt portier-liberalismen, en Hauptmann som läser abcd på Darwinismen men man ratar Ibsen (och Strindberg). Jag tittade i några tyska Magasin och Revyer! Det är ju skrifvet af bodbetjenter! Sant att Smålands-Petters ande hvilat öfver Nordanlanden, men hvilken profryttar-jud-docent-ande regerar ej Tyskland! 500 år på att bekämpa barbariet demokratien! Är det lönt att börja för att om 500 år grävas opp som en af de få innovatörerna?»

Es gibt indessen eine Reihe deutscher und österreichischer Kritiker, die den «innovator» Strindberg durchaus erkannten, die die Innovationen Strindbergs wahrnahmen und an einer entscheidenden Wandlung des Strindbergbildes teilhatten. Wir müssen besonders auf Österreich hinweisen, wo die Bewegung zur Überwindung des Naturalismus ihren Ausgang nahm. Hermann Bahr wird zweifellos in den Referaten, die sich damit befassen, eine große Rolle spielen. Auch das Verhältnis zu Nietzsche wird in einem unserer Vorträge behandelt und bleibt hier ausgespart. Alfred Kerr war es, der meines Wissens die Bauernverbundenheit Strindbergs zuerst darstellte (*Strindberg als Bauernnovellist*, 1891). Durch Freud war der Blick für psychologische und psychopathologische Fragen so geschärft, daß Strindbergs Werk in völlig neuem Licht erscheinen mußte. Dadurch erfuhren die Dichtungen, die sich mit dem Mann-Frau-Problem und mit der Ehefrage befaßten, eine tiefere, ins Archetypische sich ausweitende Deutung. Marie Herzfeld trat mit mehreren, stark beachteten und das Strindbergbild nachhaltig beeinflussenden Aufsätzen hervor, unter anderem *Neue Strömungen in der skandinavischen Literatur* (1892), sowie Lou Andreas-Salomé. Nach dem Erscheinen des Infernoberichts, 1898 französisch, deutsch im selben Jahr in der Übersetzung Christian Morgensterns, beobachtet man eine verstärkte Rezeption des «Konvertiten» Strindberg, wofür die neureligiöse Bewegung um die Jahrhundertwende das Vorverständnis schuf. Ein skandinavischer Autor ging auch diesmal voran, Johannes Jørgensen mit einem größeren Essay *August Strindbergs <Inferno>. Ein Stück Cultur vom Ende des 19. Jahrhunderts* (1898); etwa gleichzeitig erschienen von Laura Marholm *Etwas nordische Mystik*, ein Aufsatz über Strindberg und Tolstoi von Otto Mummert, *Zwei Dichter über die spiritualistische Philosophie*, ein Aufsatz von dem einflußreichen Kriti-

ker Leo Berg, *Strindberg, der Bekenner* sowie von Hans Fischer *August Strindberg und die Hin-zu-Rom-Bewegung*⁴.

3.

Bei dem Verhältnis Strindbergs zum Expressionismus wird es darum gehen, darzustellen, inwieweit sich die inhaltlichen, motivischen Änderungen und die künstlerischen Innovationen beim Strindberg der Nachinfernozeit – religiöse, mystische, expressive Züge, Ich-Dramatik, Stationendrama – in der Kritik der expressionistischen Avantgarde und im literarischen Bereich niederschlagen. Gehen wir wieder davon aus – was zu beweisen ein leichtes wäre –, daß wir nebeneinander ganz verschiedene Kritikererwartungen antreffen, ergibt sich ein noch weiter differenziertes Bild. Neben einer Gruppe von Altnaturalisten wie zum Beispiel Otto Brahm, Maximilian Harden, Heinrich Hart, melden sich Vertreter des Fin-de-siècle in großer Zahl zum Wort, meist jüngere Autoren mit überwiegendem Interesse für die psychologischen und psychoanalytischen Aspekte, für den Historiker Strindberg, für den Naturwissenschaftler Strindberg, für seine religiöse Wandlung⁵. Die Kritik der expressionistischen Avantgarde aber, die die wirklichen künstlerischen Innovationen Strindbergs im Auge hat, ist bis heute noch kaum erschlossen. Eine gewisse Rolle spielt Strindberg in Franz Pfemferts Aktion, in Herwarth Waldens Sturm; Arthur Eloesser, Paul Zech, Alfred Döblin meldeten sich zu Wort, ferner Hans Franck, Herbert Ihering. Erich Mühsam, Mynona, Karl Röttger.

⁴ JOHANNES JØRGENSEN, *August Strindbergs <Inferno>. Ein Stück Cultur vom Ende des 19. Jahrhunderts*, Historisch-politische Blätter 122, 1898. LAURA MARHOLM, *Etwas nordische Mystik*, Die Zeit (Wien) 16, 1898. OTTO MUMMERT, *Zwei Dichter über die spiritualistische Philosophie*, Psychologische Studien 25, 1898. LEO BERG, *Strindberg, der Bekenner*, Wiener Rundschau 2, 1898; auch in: *Neue Essays*, Oldenburg 1901. HANS FISCHER, *August Strindberg und die Hin-zu-Rom-Bewegung*, Christliche Welt 14, 1900. Siehe auch: E. BR., *August Strindbergs Inferno und sein Übertritt zur katholischen Kirche*, Grenzboten 57, 1898. W.L., *Vom bekehrten Strindberg. Zur Frankfurter Premiere des Passionsspiels <Ostern>*, Darmstädter Bühne 2, 1900/01.

⁵ HELMUT MÜSSENER kritisiert die auf «vorgefassten Thesen» beruhende christliche «Vereinnahmung» zu jener Zeit in: *August Strindberg. Ein Trauerspiel, Struktur- und Stilstudien*, 1965, S. 11 f.

Für den Erfolg der expressionistischen Rezeption ist aber zweifellos mitverantwortlich, daß dem fortschreitenden Differenzierungsprozeß eine Ausgleichstendenz entgegenwirkt, das Bemühen um ein integriertes Strindbergbild, der Versuch, Bilanz zu ziehen. – Dies hat verschiedene Gründe: 1. begannen von 1902 an in ununterbrochener Folge die Sämtlichen Werke in der Übersetzung Scherings zu erscheinen; 2. seit Max Reinhardt Strindbergs Einakter entdeckt hatte, begann ein beispielloser Aufschwung des Dramatikers Strindberg auf den deutschen Bühnen; 3. der Tod Strindbergs 1912 stimulierte zu einem ausgeglicheneren, gerechteren zusammenfassenden Urteil. – Diese Bestrebungen trafen sich mit den Versuchen der Literaturgeschichtsschreibung, zu einer Synthese zu gelangen. Es wäre vielleicht lehrreich, auch einmal das Strindbergbild der Literaturgeschichten zu untersuchen. Nur ein Beispiel: Richard M. Meyer leitet in seinem Standardwerk *Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts* (1900) den kurzen Abschnitt über den «Halbfinnen» Strindberg wie folgt ein: «August Strindberg gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrschenden Ansicht erlangen: diese zu negieren halten sie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell.» (S.752) Nur elf Jahre später erschien Albert Soergels *Dichtung und Dichter der Zeit*, 1925 dann dieses Werkes *Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*, die Strindberg 28 Seiten widmet und in ihm «das Bild des Menschen von heute» erkennt. Das ist ein qualitativer Sprung. Tausende und Abertausende haben aus dem Soergel ihre erste Kenntnis über Strindberg bezogen.

Gleichzeitig begann in Deutschland die Reihe der zusammenfassenden Monographien und Biographien zu erscheinen. Sie wurde eröffnet durch das 1909 im Rahmen der deutschen Gesamtausgabe erschienene Buch *August Strindberg im Lichte seines Lebens und seiner Werke* von Hermann Esswein, das sich als eine der wesentlichen Darstellungen Strindbergs zu behaupten vermochte.

4.

Das Strindbergbild der zwanziger und dreißiger Jahre ist gewiß keineswegs einheitlich, aber es haben sich so viele Konstanten gebildet, daß eine Auseinandersetzung sich nicht mehr unkontrolliert und auf dem

zeitweise tiefen Niveau der ersten und besonders der zweiten Rezeptionsstufe bewegen konnte. An der Bedeutung Strindbergs als eine der zentralen Gestalten der Moderne, als ein Autor, der dem modernen Daseinsgefühl in geradezu unheimlicher Weise Ausdruck verliehen hatte, konnte nicht mehr gerüttelt werden.

An der Integration des Strindbergbildes wirkten zweifellos die Erinnerungsbücher von Adolf Paul (1915), Carl Ludwig Schleich (1917) und Fanny Falkner (1923) mit; später kam dazu Frida Strindbergs *Lieb, Leid und Zeit* (1936), das zahlreiche Auflagen erlebte. – An der Integration wirkte auch die Literaturgeschichte mit; Soergel (1925) und die Biographien von Erdmann und Hedén⁶. Ihnen anzufügen wären Friedrich von der Leyen mit dem Strindbergabschnitt in seinem Standardwerk *Deutsche Dichtung in neuer Zeit* (1922), Bernhard Diebold mit *Anarchie im Drama* (1921) und Willy Duwe mit *Deutsche Dichtung im 20. Jahrhundert* (1936). Ähnlich auffällig wie der Sprung von R.M. Meyer zu Soergel ist der Sprung von dem Werk von der Leyens zu Duwe. Von der Leyen gebührt ein besonderer Rang in der Literaturgeschichtsschreibung; er geht von einer klassizistischen Position aus, bleibt aber der Moderne gegenüber offen und scheut nicht vor pointiert subjektiven Urteilen zurück. Er anerkennt Strindbergs Bedeutung für das Theater des Expressionismus: «Strindberg war in diesem Krieg der große Ehrgeiz und der Adelsbrief der deutschen Bühne.» (S.31) Er kann es dem Dichter aber nicht verzeihen, daß er sich auch nach seiner religiösen Wendung nicht von der Geschlechterfrage lösen konnte: «In diesem hemmungslosen Vorzeigen des Sexuellen, in dieser oft widrigen Entblößung glauben wir ein Merkmal des Feminismus unserer Tage zu erblicken, männliche Zeiten sind keuscher und zurückhaltender.» (S.34) Er holt dann zu einem Angriff gegen die amerikanische Frau aus und konstatiert: «Den Krieg gegen Deutschland hat viel weniger der amerikanische Mann als die amerikanische Frau entfacht...» Immerhin erkennt er, daß «der Kampf der beiden Geschlechter (...) dem Werk Strindbergs etwas Elementares gebe». Und er kommt zum Schluß: «Dieser Dichter war wirklich Spiegel und Gewissen seiner Zeit.» (S.38) Willy Duwe befaßt sich in dem

⁶ NILS ERDMANN, *August Strindberg*, 1920; deutsch 1924; ERIK HEDÉN, *Strindberg*, 1921; Deutsch 1926.

erwähnten Werk 1936, das allerdings in Zürich erschienen ist, überhaupt nur mit den Stücken der Nach-Inferno-Zeit, weist auf alle dramatischen Innovationen hin – Passionsspieltechnik, Ich-Dramatik, absurde und surrealistische Effekte, «mitgedichtetes Bühnenbild» usw. –, macht auf die Zusammenhänge mit Wedekind aufmerksam. Und er beschönigt nichts, glaubt auch nicht an eine religiöse «Wandlung», die eine Antwort auf die Daseinsfragen erlaubt hätte. – Auffällig ist, daß das wichtigste zusammenfassende Werk über das Verhältnis Strindbergs zum Expressionismus wieder von einem Ausländer stammt: C.W.L. Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism* (1930). Zum Schluß dieser Reihe, die ein gemeinsames, integriertes, das heißt um bestimmte konstante Elemente sich gruppierendes Strindbergbild anstrebt, ein Zitat von Bert Brecht: «Die Dramatik der Ibsen, Tolstoi, Strindberg, Gorki, Tschechow, Hauptmann, Shaw, Kaiser und O'Neill ist eine Experimentaldramatik. Es sind große Versuche, theatralisch die Probleme der Zeit zu gestalten.» Dies sagte Bert Brecht in dem Vortrag *Über experimentelles Theater* in Stockholm am 4. Mai 1939. (Ges. Werke, 1964, Bd. 15, S. 288)

Den integrierenden Tendenzen stehen jedoch desintegrierend wirkende Bestrebungen entgegen. Einen starken, lange anhaltenden Einfluß auf das Strindbergbild gewann die Psychiatrie, die aus Strindberg einen pathologischen Fall konstruieren wollte. Schriftstellernde Psychiater haben sich sogleich der Autobiographie als eines außergewöhnlich ergiebigen, umfangreichen und, wie sie glaubten, authentischen Arbeitsmaterials, in dem sich die Psychodiagnose nach Herzenslust tummeln konnte, bemächtigt.

Man müßte sich als Literaturhistoriker kaum länger bei den Pathographien aufhalten, wenn nicht von dieser Seite eine Arbeit gekommen wäre, die Strindbergs dichterische Existenz im Innersten angreift: Karl Jaspers, *Strindberg und van Gogh, Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin* (1922)⁷. Jaspers ist schon deshalb schwerer beizukommen, weil er Strindberg auch dort trifft, wo gerade der Versuch einer Rehabilita-

⁷ Die Schrift von Jaspers ist kürzlich wieder neu herausgegeben worden (Serie Piper Nr. 167, München 1977). Die Diagnose von Jaspers ist u.a. widerlegt worden von HANS HEDENBERG, *Strindberg i skärselden*, 1961; vgl. Helmut Müssener, a.a.O. (= Anm. 5), S. 10.

tion einsetzen will: bei den späten Dramen. Jaspers glaubt den Nachweis führen zu können, daß Strindberg geisteskrank und daß seine Schizophrenie «ein entscheidender Faktor seiner Existenz, ein Faktor in der Entwicklung der Weltanschauung und von Einfluß auf den Inhalt seiner Werke» gewesen sei.

Jaspers beobachtet anhand des ihm vorliegenden Materials, wie die Krankheit in den achtziger Jahren aus einem an sich normalen Gemütszustand mit hysterischem Einschlag hervorwächst. Die *Beichte eines Toren* nennt er die «klassische Selbstschilderung eines psychiatrisch gut bekannten Typus von Eifersuchtswahn». Die naturwissenschaftlich-alchemistische Betätigung in den neunziger Jahren dann sei typisch «für paranoische Krankheitsbilder der schizophrenen Gruppe». Auf den Höhepunkt des Krankheitsprozesses im Infernojahr 1896 folgt der «Endzustand» mit «Abstumpfung und Gewöhnung». Jaspers hält Strindbergs Glaubenswandlung, also den neu- (oder wieder-)gewonnenen Glauben, «daß ein bewußtes persönliches Wesen seinen Lebensweg lenke» und sein Handeln unter dem Einfluß übergeordneter Mächte stehe, für eine nachträgliche Deutung. Mit andern Worten: die schizophrenen Erlebnisse sind nicht Begleiterscheinungen des Inferno, sondern die Krankheit habe die Halluzinationen bewirkt, die Strindberg nachher unter dem Einfluß Balzacs und Swedenborgs als transzendierende Erfahrungen ausgab.

Jaspers wendet sich mit seinem Buch als Arzt an Sachverständige und lehnt die Diskussion mit dem Laien im vornhinein ab. Uns scheint dieser Rückzug auf den Standpunkt des Arztes und die Verschanzung hinter das Fachspezialistentum bei so weitreichenden Konsequenzen im Bereich des geistigen Schaffens problematisch. Es bleibt auf den ersten Blick nur ein Entweder/oder: Entweder sind *Till Damaskus*, *Ett drömspel* und alle die anderen Dramen die Werke eines Geisteskranken, dann verlieren sie ihre Aussagekraft und mögen höchstens noch als Kuriosum hingenommen werden; oder wir lassen Strindbergs geistigen Zustand als Grenzfall des Normalen gelten, der die Ausgestaltung logisch geschlossener Werke gewährleistet, dann ist die Diagnose von Jaspers abzulehnen. Aber wahrscheinlich gibt es einen dritten Standpunkt: daß es heute noch schwieriger ist als 1922, im Bereich der Kunst – und überhaupt – eine feste Grenze zwischen «normal» und «geisteskrank» zu ziehen; das heißt: wir wollen gar keinen «normalen» Strindberg! Thomas Mann hat 1949 eine Äußerung getan, die den

Sachverhalt vielleicht besser trifft als alle Pathographien zusammen: «Er lebte an der Grenze, behielt sich aber in der Hand»⁸.

Die Diagnose von Jaspers blieb auch in Fachkreisen nicht unwidersprochen (vgl. Anm. 7). Wichtiger sind uns zwei generelle Einwände gegen das Strindbergbild der Psychiatrie: Einmal die offensichtliche Überschätzung der autobiographischen Schriften als authentische Dokumentation der Psychodiagnose. Gerade die seit 1948 erscheinende große Ausgabe der Briefe zeigt mit aller Deutlichkeit den bedeutsamen, ja in manchem entscheidenden Anteil der umgestaltenden Phantasie, aber auch bewußter Tendenz an den Lebensberichten, woraus man sich auch die Unsicherheit der verschiedenen Diagnosen erklären mag. Strindberg selbst hat sich später in bezug auf die Lebensberichte der Schwarzmalerei bezichtigt. So wertvoll uns die autobiographischen Schriften als Bekenntnisdichtungen sind, so scheinen doch im einzelnen verschiedene Vorbehalte angebracht. Wenn aber die Glaubwürdigkeit des Primärmaterials zu wanken beginnt, rücken auch die darauf aufbauenden Darstellungen mit ihren Rückschlüssen auf geistige Verfassung und Lebensverhältnisse ins Zwielficht.

Ein zweiter Einwand betrifft Strindbergs Verhältnis zur Religion. Schon Esswein und die schwedischen Biographen – vor allem Martin Lamm und Gunnar Brandell – legen starkes Gewicht auf die religiösen Stimmungen der Jugend, die von der pietistischen Tradition im kirchlichen Leben Schwedens geprägt sind. Auf Grund der Briefe 1858 bis 1876 stellt dann Holger Ahlenius in einer Rezension schon 1948 fest, «att pietismen satt varaktiga spår i Strindbergs sinne och sedan åter och åter bryter fram i hans föreställningsvärld». Jedesmal wenn Strindberg mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, «då drar han in Gud i de privata angelägenheterna, då projicierar han den egna problematiken på det religiöst-metafysiska planet». (BLM. 1948, S.291.) Die religiöse Quellader versickerte unter der Erde und trat in der Infernokrise wieder zutage. Den Einfluß der «neuevangelischen Erweckungsbewegung» im Geiste Rosenius' und Th. Parkers mit ihrem «lebensfeindlichen Pessimismus» und dem zur Askese neigenden Büberchristentum hält schließlich Nils Norman in seiner eingehenden Untersuchung *Den unge Strindberg och väckelserörelsen* (1953) als geradezu entscheidend

⁸ Antwort auf eine Rundfrage zum Strindbergjahr: *Strindberg och världen. En internationell rundfråga*. in: *Svensk litteraturtidskrift*, 1/1949.

für den Menschen und Dichter Strindberg. Die losgelöst von solchen schwedischkirchlichen Hintergründen gestellten rein psychoanalytischen Diagnosen verlieren dadurch viel von ihrer Beweiskraft. Angesichts dieser Kontinuität des religiösen Bewußtseins von der Jugend bis in die Zeit der Infernokrise kann dann wohl nicht mehr von einer «Glaubenswandlung unter dem Einfluß einer fortschreitenden Geisteskrankheit» oder gar als Folge einer «Abstumpfung» gesprochen werden, sondern doch eher von einer Rückkehr zu der tiefvertrauten, wenn auch zeitweise zurückgedämmten oder gar verleugneten religiösen Vorstellungswelt.

Die Auswirkungen der Pathographie auf Strindbergs Nachleben waren verheerend. Für viele Kritiker war er nicht mehr nur der «tolle Schwede» und ein Skandalschriftsteller, sondern nur noch «der verrückte Strindberg». Die Forschung allerdings hat sich um die Ergebnisse der Pathographie wenig gekümmert.

Es wäre vielleicht interessant, einmal die Frage aufzuwerfen, ob das Verdikt der Pathographen einen Einfluß auf das Strindbergbild der nationalsozialistischen Zeit gewonnen hat. Es ist hier nicht der Ort, darauf näher einzugehen. Das Signal für das von 1933 an geltende offizielle Urteil über Strindberg gab schon am 8. Februar 1933 Rainer Schlösser im Völkischen Beobachter mit seinem Angriff auf die «dramatischen Versager der Weltliteratur», Shaw, Strindberg, Maeterlinck, O'Neill, – mit den Schimpftiraden auf die «Verhätschelung von ausländischen Scheingrößen und Boulevardschmierfinken...» (Anni Carlsson, a.a.O., S.317)

5.

Ein letzter Abschnitt über das Strindbergbild der Gegenwart kann weder abrunden noch zusammenfassen. Mehr als den Rezipienten früherer Zeitabschnitte muß es uns bewußt bleiben, daß wir uns der Zukunft gegenüber offenhalten sollten. Das Referat 1956 hatte von «Anzeichen einer Neuwertung und Aufwertung Strindbergs» gesprochen, die sich um drei Hauptanliegen der Strindbergforschung gruppieren: «Verschiebung des Interesses von der Biographie auf die Werke; Nachweis einer sinnvollen Kontinuität des Schaffens; methodische Stilanalyse.» Und daran knüpfte sich die Hoffnung, daß die Verleger und

die Theater Strindberg wieder mehr fördern würden. Was Schweden anbetrifft, ist diese Hoffnung bis zu einem gewissen Grad in Erfüllung gegangen. Was Deutschland anbelangt, ist sie wohl eher enttäuscht worden.

Schweden besitzt die Ausgabe *Samlade skrifter* in 55 Teilen von John Landquist 1912–20, es besitzt u.a. die Ausgabe in 14 Bänden von Gunnar Brandell 1946, die Dramenausgabe von Carl Reinhold Smedmark seit 1962, und von 1978 an soll die neue Gesamtausgabe in 60 Teilen erscheinen. Es besitzt die großangelegte Ausgabe der Briefe, die 1948 begann, bisher 5530 Briefe in 15 Bänden umfaßt und bis zum 30.4.1907 reicht – sie allein hätte Strindberg einen Platz unter den überragenden Persönlichkeiten der Weltliteratur gesichert. Nach Auskunft von Strindbergssällskapet wird sie auf etwa zwanzig Bände anwachsen. Strindbergssällskapet hat Blå tornet, Strindbergs letzte Wohnung an Drottninggatan 85, zu einer Gedenkstätte ausgebaut. Es sind neben vielen einzelnen Werken so wichtige Editionen wie *En dåres försvarstal* (Oslomanuskriptet), *Okkulta dagboken*, *Strindbergsfejden* herausgekommen. Wir haben so bedeutende Werke erhalten wie Martin Lamms *August Strindberg* (1940/42), Gunnar Brandells *Strindbergs infernokris* (1950), Allan Hagstens *Den unge Strindberg* (1951), Gunnar Olléns *Strindbergs dramatik* (1961), Stellan Ahlströms *August Strindbergs ungdom och mannaår* und *Mannaår och ålderdom* (1959/61).

Grundlage für das Verhältnis der Deutschen zu Strindberg sind natürlich Neuausgaben der Werke, Aufführungen an Theatern und im Fernsehen, Strindbergporträts in literarischen Werken, Untersuchungen und Darstellungen. Es mußte 1945 völlig neu angefangen werden. Man macht sich heute kaum mehr eine Vorstellung, was es um 1950 bedeutete, ohne Texte, ohne ausreichende Sekundärliteratur, ohne ein Verbindungsnetz nach dem Norden, ohne Tonband- und Photokopiergerät über einen Autor wie Strindberg zu arbeiten. Es galt zum Beispiel zuerst, ihn lexikographisch zu sichern. Und man sollte diese Arbeiten nicht einfach, wie man das von gewissen Vertretern unserer Zunft gelegentlich hört, als Quisquilien abtun.

Die Editionsfrage ist unbefriedigend. Einer neunbändigen Auswahl 1955/59, die immerhin Torsten Eklunds ausgezeichnete Auswahl der Briefe (in der Übersetzung von Tabita von Bonin) brachte, folgten eine dreibändige Dramenausgabe 1964/65, eine einbändige Dramenaus-

gabe bei Rowohlt und Einzelwerke bei Reclam. Einige der erzählenden Werke waren zeitweise in den Goldmann Taschenbüchern zu bekommen⁹. Aufführungen in den Theatern sind nicht sehr häufig; meistens werden die «naturalistischen» Stücke aufgeführt, *Fadren*, *Fröken Julie*, obwohl in den erwähnten Ausgaben die Stücke nach dem Inferno überwiegen (in der dreibändigen Ausgabe von Willi Reich bei Langen-Müller zum Beispiel stehen drei Stücken der Zeit vor dem Inferno elf Stücke der Zeit nach dem Inferno gegenüber). Früher war gelegentlich die auf einem Abend zusammengezogene Trilogie *Till Damaskus* (Übersetzung Willi Reich) zu sehen, und immer wieder einmal taucht *Dödsdansen* auf der Bühne auf. Das Deutsche Fernsehen brachte in letzter Zeit *Fröken Julie*, Alf Sjöbergs theatralische Inszenierung von *Fadren*, die *Hemsöborna* und *I havsbandet*. Da keine dieser Aufführungen eingeleitet oder kommentiert wurde, ist die Wirkung schwer abzuschätzen und wahrscheinlich sehr oberflächlich.

Versucht man ein Strindbergbild aus den Porträts in den einschlägigen literarhistorischen Werken zu gewinnen, sind wir um Material nicht verlegen, aber die Variationsbreite ist geringer geworden. Man wird wohl von einem weitgehend integrierten Bild mit einer Reihe von festen Konstanten sprechen können. Nehmen wir die großen Lexika, zum Beispiel Gero von Wilperts *Lexikon der Weltliteratur*, so findet man informative, sachliche Kurzdarstellungen, meist von Kennern Strindbergs und Kennern Schwedens. Die vorhin erhobene Forderung, die Kontinuität des Schaffens zu beachten, erscheint in der Regel erfüllt. Einem integrierten Strindbergbild leisten Veröffentlichungen wie die von H. Taub, *Strindberg als Traumdichter* 1945, die Veröffentlichungen von Walter Berendsohn und Vagn A. Börge Vorschub. (Von Börge erschien 1974 *Strindberg, Prometheus des Theaters* in der Österreichischen Verlagsanstalt Wien.)¹⁰ Integrierend wirkten auch H. Lu-

⁹ Eine ausgezeichnete kritische Zusammenstellung bietet ANNI CARLSSON in dem Aufsatz *Nur am Schreibtisch leben*, Die Zeit, Nr. 47, 15. November 1974. – Vgl. auch HANS KUHN (Canberra), *Strindberg-Ausgaben und Strindberg-Forschung in Schweden*, Neue Zürcher Zeitung, 13. Mai 1962 (Sonntagsausgabe Nr. 1901).

¹⁰ Vgl. ANNI CARLSSON, *Forderungen an ein neues Strindberg-Bild. Zur Monographie von Vagn Albeck Börge*, Neue Zürcher Zeitung, Nr. 219/1976 (Literaturbeilage vom 18./19. Sept. 1976). – Zu den bedeutenden Verdiensten Berendsohns um die Strindberg-Forschung siehe MÜSSENER, a.a.O., S. 13, und ANNI CARLSSON, *Nur am Schreibtisch leben* (= Anm. 9).

nin *Strindbergs Dramen* 1962 und Wirtanens Darstellung in Rowohlts Monographien 1962.

In einer anderen Richtung hat Peter Szondis *Theorie des modernen Dramas* (erstmalig 1956) das Strindbergbild beeinflusst. Strindberg gilt ihm als der Autor, der am konsequentesten das Ich-Drama verwirklicht, den Epiker und sogar das epische Ich in das Drama hineinbringt und damit an der Zerstörung der dramatischen Form entscheidend beteiligt ist. Szondi hat mit einem kühnen Griff eine Kontinuität in Strindbergs dichterischer Existenz sichtbar machen können, aber er kümmert sich nicht um den Erzähler, nicht um den Lyriker, nicht um den Wissenschaftler, nicht um den Briefschreiber, erfaßt also doch nur einen Bruchteil des Phänomens Strindberg. Die Dissoziation der dramatischen Form ist übrigens längst festgestellt worden, schon von Diebold in *Anarchie im Drama* 1921 (vgl. auch K. Wiespointner, *Die Auflösung der architektonischen Form des Dramas durch Wedekind und Strindberg*, Diss. Wien 1949).

Facettenreicher ist natürlich, wenigstens für das Strindbergbild bis 1912, ein Buch wie *Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen*, 1963, das auf Stellan Ahlströms vorhin erwähnte Bücher zurückgeht. Die Einleitung von Willy Haas ist ein Stück funkelnder Rhetorik und bewegt sich zuerst auch nur in den ausgefahrenen Geleisen. Aber in dem weitgespannten Netz von literarischen Beziehungen, das plötzlich sichtbar wird und in das Strindberg verwoben ist, erkennt man ihn als «universelle Erscheinung»: «Er ist ein Repräsentant des 19. Jahrhunderts – der umfassendste Repräsentant der zweiten Hälfte jenes Jahrhunderts – und hat das 20. Jahrhundert eingeleitet (...) Er ist ein großer Erbe und ein noch größerer Vorfahre. Er ist überhaupt eine gigantische Zeiterscheinung...» (S. XXII) An Ansätzen, Strindberg komparativ zu fassen, fehlt es nicht, sie müßten nur vertieft und einmal zusammenfassend dargestellt werden. Das reichste Material bietet Margret Dietrich in *Das moderne Drama* 1961, viele wichtige Hinweise geben Siegfried Melchinger in *Drama zwischen Shaw und Brecht* 1957 und Martin Esslin in *Theater des Absurden* 1965¹¹.

Persönlich halte ich allerdings Stil- und Strukturuntersuchungen für ebenso wichtig, weil sie die Einheit und Kontinuität in Strindbergs

¹¹ Vgl. auch ERICH RUCKGABER, *Das Drama August Strindbergs und sein Einfluss auf das deutsche Drama*, Tübingen 1953.

Schaffen aufzeigen und hinter dem Bekenner, Revolutionär, Reformen einen immer etwas zu wenig gewürdigten Strindberg sichtbar machen können: Strindberg, den Künstler. Wir haben ein vielversprechendes Beispiel dafür: die Mainzer Dissertation von Helmut Müssener, *August Strindberg. Ein Traumspiel. Struktur- und Stilstudien* 1965. Man kann auch sagen, daß die Interpretationen in Kindlers Literaturlexikon ein gutes Niveau haben. Nur ist leider zu beobachten, daß der Trend in eine andere Richtung geht und geschlossene, die Struktur aufdeckende und zum schöpferischen Kern vordringende Einzelanalysen derzeit wohl kaum zu erwarten sind. Man muß es bedauern, daß in Deutschland der schon in Lamms Strindbergbuch vorgezeichnete Weg nicht mehr begangen worden ist und daß auch die in Gotthard Johanssons bahnbrechendem Aufsatz *Strindberg och konsten*, BLM 1/1949, aufgedeckten Stilzusammenhänge zwischen dem Maler und dem Dichter Strindberg nie aufgenommen worden sind. Allerdings dauerte es mehr als zwanzig Jahre, bis das Material allgemein zugänglich wurde. 1972 erschien das monumentale Werk *Strindbergs måleri*, red. av Torsten Mätte Schmidt. Wir hoffen also nicht nur auf ein zusammenfassendes Strindbergbild von der Komparatistik, sondern auch von Forschern, die sich bereit finden, künstlerischen (auch musikalischen) und literarischen Stil miteinander in Beziehung zu setzen und sich gegenseitig erhellen zu lassen (vgl. Referat 1956, S. 20–23).

Wenn die Zeit für den Künstler Strindberg ungünstig scheint, so ist sie vielleicht eher offen für den Revolutionär und Klassenkämpfer. Peter Weiss hat 1962 in den Akzenten geschildert, was ihn in seiner Jugend an Strindberg gefesselt habe: der Umstürzler, der Anarchist, der Pyromane. Natürlich kam auch Jan Myrdals Anthologie *Ordet i min makt. Läsebok för underklassen* 1968 nach Deutschland: *Ein Lesebuch für die niederen Stände* 1970. Ob es sich besonderer Aufmerksamkeit erfreut und wirklich das Strindbergbild entscheidend zu bereichern vermag, ist schwer zu beurteilen. Strindberg ist zu gut erschlossen, als daß einseitige Darstellungen sich durchsetzen könnten.

Peter Weiss argumentiert übrigens in einer ganz anderen Richtung. Er schreibt: «Ich glaube, wir stehen heute am Anfang eines neuen Strindberg-Bildes, denn erst wir können die Reichweite seiner Vision wirklich fassen. Wir wissen, was nachher kam, der Surrealismus, Beckett, Adamov, Jonesco, Henry Miller.» Und wenn es den Kristallisationspunkt eines neuen Strindbergbildes gibt, dann findet man ihn

wahrscheinlich am ehesten in folgenden Sätzen: «Ich sehe nichts Krankes an ihm. (...) In einer Welt, die krank, vergrämt und verfahren war, stand er selbst lebendig, gesund, mit weit offenen Sinnen. (...) Und wenn es scheint, sein Dasein sei eine einzige Krise, so ist es doch eigentümlich frei von Qual. Jede Aussage wird von seiner Wissensgier getragen und scharf formuliert.»

Ich glaube keineswegs, daß es ein einheitliches, sozusagen kanonisiertes Strindbergbild gibt und je geben wird. Es wäre das Schlimmste, was Strindberg widerfahren könnte. Und wenn man auch nicht gerade so weit zu gehen braucht wie Per Olov Enquist in seinem Zürcher Vortrag¹², der von einer extrem pluralistischen Rezeption spricht, so muß und wird sich doch jede Zeit ihr eigenes Strindbergbild schaffen. Andererseits ist seit 1945 so viel an neuem beleuchtendem Material zum Vorschein gekommen und sind so viele neue Einsichten gewonnen worden, daß jedenfalls der Wissenschaftler willkürlichen Verschiebungen des Bildes und Einseitigkeiten entgentreten sollte. Es ist ja eigentlich erstaunlich, daß ein so angesehenes Blatt wie *Die Zeit* mit einer Rezension der deutschen Ausgabe von *En dåres försvarstal* (Oslo-Manuskript) – im *Zeit-Magazin* Nr.43 vom 14.10.1977 – das simple Klischee vom «Frauenhasser» Strindberg unbesehen an die breiten Lesermassen weitergibt. Darin wird auch ohne jeden kritischen Vorbehalt die Diagnose von Jaspers übernommen, als zählten wir das Jahr des Herrn 1922, und als hätte ein Thomas Mann nie gesagt: «Er lebte an der Grenze, behielt sich aber in der Hand», und Bert Brecht: «Strindberg gehört zu den großen Erziehern des neuen Europa.»

Ich glaube in der Tat: der Versuch einer Synthese sollte wieder einmal gewagt werden.

¹² In: Protokoll der 123.Sitzung der «Schweizerischen Gesellschaft für skandinavische Studien» vom 21.Februar 1977 in Zürich.

