Zeitschrift: Beiträge zur nordischen Philologie

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Skandinavische Studien

Band: 11 (1981)

Artikel: Die trapsende Nachtigall von Wittenberg : eine systemimmanente Interpretation

Autor: Müssener, Helmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858396

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 31.07.2025

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

HELMUT MÜSSENER

Die trapsende *Nachtigall von Wittenberg* Eine systemimmanente Interpretation

«Ausgerichtet auf ein deutsches Publikum» (ML, 293), «Im Hinblick auf ein deutsches Publikum geschrieben» (GO, 441), «direkt für den deutschen Markt geschrieben», so lauten drei ebenso einhellige wie pauschale Ansichten über Strindbergs Lutherdrama *Die Nachtigall von Wittenberg*[1]. Sie stammen von Martin Lamm, Gunnar Ollén und mir selbst. Bei keinem von ihnen, von uns, werden Begründungen geliefert; es handelt sich lediglich um Vor-Urteile, zumindest bei mir damals gestützt auf flüchtige Lektüre.

Im folgenden soll nun versucht werden, die fehlende Urteilsbegründung nachzuliefern. Es ist allem ersten Anschein nach ein leichtes Unterfangen, ein Versuch an einem dafür höchst tauglichen Objekt. Sekundärliteratur ist bestenfalls rudimentär vorhanden; Martin Lamm qualifiziert das Drama kurzerhand als «eine verschlechterte Kopie des *Meister Olof*» (ML, 294) ab, und Gunnar Ollén, der sich noch am ausführlichsten damit auseinandergesetzt hat, diagnostiziert «man-

[1] Es wird wie folgt zitiert:
62 = *Samlade Skrifter* av August Strindberg, band 39 *(Näktergalen i Wittenberg)*, sid. 62.
SS 54 = *Samlade Skrifter* av August Strindberg, band 54. XIV, 4901 = August Strindbergs Brev, utgivna av Torsten Eklund, Stockholm /*Band*/ XIV, /brev/ nr: 4901.
ML = Martin Lamm, *August Strindberg,* Stockholm 1948 (hier zitiert nach: Lund 1961). SD = Martin Lamm, *Strindbergs Dramer,* Del 2, Stockholm 1926.
GO = Gunnar Ollén, *Strindbergs dramatik,* Stockholm 1961.
OD = *Okkulta Dagboken* (Faksimile).
Das nicht gekennzeichnete dritte Zitat stammt aus dem Aufsatz des Verfassers. *Deutschland und Österreich in Strindbergs Werken und Briefen,* in: Strindberg und die deutschsprachigen Länder, Basel/Stuttgart 1979.
Die Übersetzungen ins deutsche wurden vom Verfasser selbst vorgenommen; von Strindberg in schwedischen Texten verwandte deutsche Worte und Ausdrücke wurden *unterstrichen.*

gelnde Schlagkraft» des «schwerzuspielenden» Stückes (GO, 441)[2]. Diese Geringschätzung kontrastiert in auffallender Weise mit Strindbergs eigenem Urteil. Daß er in einem Brief (vom 17.5.1904) an den Verleger Geber, von dem er sich eine Drucklegung erhoffte, das Drama als «mein bestes, schönstes, vielleicht mein letztes» (XV, 4994) bezeichnete, kann wohl als Eigenwerbung abgetan werden. Aber aus den Briefen an Schering, der, der erste Leser überhaupt, dem Stück gegenüber zurückhaltend-kritisch auftrat, spricht die gleiche Überzeugung. Es ist (am 15.11.1903) das «stärkste und frischste, was ich geschrieben habe», es gibt ihm «Kraft und Erleuchtung» (XIV, 4901). Dieses Stück, sein «Favorit», enthält für ihn «Schönheit, Stärke, Freimut und einen Glauben wie Fels» (XIV, 4906; 22.11.1903).

Diesem Widerspruch genauer nachzugehen und ihn zu werten mag einer eventuellen späteren Werkinterpretation im historischen Kontext vorbehalten bleiben. Mir scheint aber, daß weder die Selbstüberschätzung noch die einseitige Abwertung des Stücks berechtigt sind; die Kritiker haben zum einen zwar notiert, nicht aber gebührend berücksichtigt, daß das Stück eben bewußt marktorientiert geschrieben wurde. Zum anderen haben sie übersehen, in welch hohem Maße das Stück darüber hinaus Strindbergs Weltsicht und sein Geschichtsverständnis, um nicht zu sagen seine Weltanschauung, widerspiegelt und wie sehr es den vorausgegangenen Essay *Die Mystik der Weltgeschichte* (SS 54) paraphrasiert und illustriert.

Aber dieser letzte Gesichtspunkt kann hier nur angedeutet und nicht weiter ausgeführt werden. Im folgenden möchte ich vor allem den ersten Aspekt, den der Marktorientiertheit und -bestimmung herausgreifen, der einleitend in den ersten Zitaten (vgl. S. 235) anklang und auch im Titel meines Beitrags zum Ausdruck kommt. Mir geht es um den Nachweis, daß Strindberg sich mit diesem Stück ganz bewußt an einen klar umrissenen Zuschauerkreis wandte und von diesem auch eine bestimmte Vorstellung hatte: Es war das Berliner Theaterpublikum der Jahrhundertwende, das für ihn aus unorthodoxen «‹Freidenkern› und Menschen mit Gefühl für Kunst, also religiös Indifferenten» bestand (XIV, 4866; 15.9.1903). Es war bürgerlich, gebildet und vor allem deutsch, um nicht zu sagen teutsch-nationalbewußt. Ihm näherte

[2] Vgl. hierzu SD, wo von einer «vergröberten (förråad) Auflage des *Meisters Olof*» (S. 350) gesprochen wird.

sich die Nachtigall nun, wie gezeigt werden soll, nicht verführerisch singend, sondern grobschlächtig trapsend. Zum anderen dürfte deutlich werden, daß dieses Publikum Strindbergs Meinung nach das eigene gesellschaftliche System nicht in Frage stellte, sondern darin integriert, ihm immanent und, wie Strindberg selbst zu diesem Zeitpunkt, allen revolutionären Veränderungen abgeneigt war.

Dabei gehe ich von einer rein textimmanenten Interpretation aus, auch diese gewissermaßen ‹systemimmanent›. Geht es mir doch in der Stadt Emil Staigers darum zu begreifen, warum das Stück mich nicht so richtig ergreift, also eigentlich keine neue, sondern eher eine ‹wiederaufgewärmte› Methode, wie es in der Literaturwissenschaft so üblich, also ‹systemimmanent› ist. Außer dem Drama selbst werden lediglich das *Okkulte Tagebuch,* die Briefe und der Essay *Die Mystik der Weltgeschichte* (SS 54) dazu benutzt, etwaige Zusammenhänge aufzuhellen[2]. Stilistische und sprachliche Gesichtspunkte wie auch solche der Theaterpraxis und der Rezeptionsgeschichte bleiben unberücksichtigt.

Diese Arbeitsweise ist auch dadurch begründet, daß sich Strindberg in Briefen und Werken nur höchst selten über das reale Lese- und Theaterpublikum seiner Zeit äußerte und es in seine Überlegungen bestenfalls indirekt miteinbezog. Er schien lediglich daran interessiert zu sein, wie sich seine Stücke auf der Bühne verwirklichen lassen, und diskutierte kaum, was realiter von der Bühne über die Rampe in den Zuschauerraum gelangte und wie es dort aufgenommen werden könnte, bzw. aufgenommen werden sollte. Er konstatierte und kommentierte bestenfalls die Leistung der Schauspieler nach erfolgter Aufführung und sah im Publikum, so möchte man vermuten, eher eine amorphe Masse.

Das Drama entstand in einem Zeitraum, in dem Strindberg wieder einmal mit sich und seiner schwedischen Umwelt zerfallen war. Im privaten Bereich ächzte und krachte die Ehe mit Harriet Bosse in allen Fugen, und im dichterischen Schaffen war März/April 1902 ebenfalls «eine Pause in meiner Produktion eingetreten, und ich beschäftigte mich wieder mit Chemie» (XIV, 4702; 11.4.1902); *Gustav III.* war fertig und «damit der historische Zyklus abgeschlossen – «bis auf weiteres» (XIV, 4701; 29.3.1902). Diese Einschränkung war in der Tat

[4] Vgl. hierzu auch CLAES ROSENQVIST, *Strindberg's Thirty Year's war,* in: Strindberg und die deutschsprachigen Länder, Basel/Stuttgart 1979.

berechtigt, wie sich knapp anderthalb Jahre später zeigen sollte. Entscheidend aber für den jetzt gefaßten Entschluß, sich Deutschland und dem deutschen Publikum zuzuwenden, war das berechtigte Gefühl, erneut von Heimat, heimischen Bühnen und heimischem Publikum verkannt zu werden. Am 8. Oktober 1902 schreibt Strindberg bezeichnenderweise an Schering, den bevorzugten Briefpartner dieser Jahre: «Die Situation gleicht der des Jahres 1892. Man hat nämlich an keinem Theater ein einziges meiner sechs neuen guten Stücke angenommen: also weder *Gustav III., Kristina, Die Kronbraut, Schwanenweiß, Ein Traumspiel, Totentanz.* Warum? Das weiß ich nicht» (XIV, 4758). In Deutschland, in dem verschiedene Stücke von ihm zu diesem Zeitpunkt mehrfach gespielt wurden, wie Gunnar Ollén nachweist (GO, 440), sah er erneut einen möglichen, Rettung vor allem auch vor finanziellen Nöten versprechenden Markt. Der Plan von April 1902, in einer Serie *Wanderungen in Deutschland* deutsche Natur und deutsche Kultur zu schildern (XIV, 4708; 23.4.1902) gibt er zwar trotz der positiven Reaktion Scherings darauf sofort wieder auf. Aber die in der Zwischenzeit entstehenden kleineren Werke gehen direkt zur Übersetzung nach Deutschland wie auch der November 1902 begonnene und im Januar 1903 abgeschlossene Essay *Die Mystik der Weltgeschichte.* Am 12. Februar 1903 muß er erneut Schering sein Scheitern in Schweden bekennen: «Gernandts hat zugemacht! Und keines meiner Stücke ist in Schweden angenommen. Ich habe seit Herbst vergangenen Jahres von Deutschland gelebt. Und darauf setze ich auch meine Hoffnung» (XIV, 4797). Diese glaubt er zunächst durch das Drama *Gustav Adolf* verwirklichen zu können, das bereits März 1901 für das Berliner Theater vorgesehen war. Aber von dessen Erfolgsaussichten war der Verfasser selbst, und zu Recht wie sich zeigen sollte, nicht so richtig überzeugt: «*Gustav Adolf* ist für Schweden geschrieben; es ist eine schwedische Episode aus dem Dreißigjährigen Krieg» (XIV, 4901; 15.11.1903). Ja, Strindberg warnte in diesem Brief sogar ausdrücklich vor einer Aufführung. Das Stück sei «unbegreiflich und einem Preußen unsympathisch». Dagegen stellte er nun sein Luther-Drama, das er im August/September des gleichen Jahres geschrieben[5] und das der ständige Briefpartner Schering als erster zu Gesicht bekommen hatte:

[5] FRITZ PAUL behauptet ohne Angabe von Gründen, das Stück sei «bereits Anfang des Jahres» (1903) abgeschlossen worden (*August Strindberg,* Stuttgart 1979, S. 102). Diese Angabe scheint mir nicht haltbar (vgl. S. 240ff.).

«Übermorgen sende ich Ihnen das Luther-Drama /.../Es ist besser als *Gustav Wasa!* Es ist für Deutschland geschrieben!» (XIV, 4864; 5.9.1903). Es war in einer Zeit entstanden, über die Strindberg keine drei Monate später sagt: «Ich habe in der letzten Zeit so in Deutschland gelebt, daß ich deutsch fühle – schwedisch zu fühlen ist nichts, ja es ist die reine Negation!». Er möchte sogar «am liebsten vergessen, daß ich in Schweden lebe, denn hier lebt man nicht, sondern man stirbt oder entschläft, und ich beginne zu glauben, *daß Sie, Herr Schering, mich schon persönlich eingedeutscht haben; ja, ich habe fast aufgehört, Schwede zu sein*» (XIV, 4916; 3.12.1903). Es sind Zitate, die in ihrer Eindeutigkeit für sich selbst sprechen und keines Kommentars bedürfen.

Das rein «deutsche» Drama eines «fast aufgehörten Schweden» ist aber auf das engste mit dem Essay *Die Mystik der Weltgeschichte* verbunden und kann nur im Zusammenhang mit dessen Vorgeschichte behandelt werden. Er geht auf die eingehende Lektüre historischer Werke zurück, die Strindberg als «Zeitvertreib» (XIV, 4775; 1.12.1902) begonnen hatte, die ihn aber bald immer mehr fesselte. Dies läßt sich auch in einem Brief vom 25.November 1902 erkennen, als Strindberg Schering bittet, ihm eine Reihe von Büchern zu verschaffen und zwar: «Faust: Volksbuch (billig, aber stimmungsvoller Druck, als *Erzählung,* nicht Drama, und so ausführlich wie möglich), Rigveda, Schiking, Sakuntala, Thronwägelchen (Vasantasena), die Wagnersage (Fausts Famulus, der eine eigene Sage hat), Hans Sachs (Ausgewählte Schriften, billig), Spinoza (Ausgewähltes auf Deutsch)» (XIV, 4715). Strindberg fügt ferner hinzu: «Zuerst Faust und Wagner! (Es eilt.) Wie Sie sehen, hat mich ein deutsches Thema gepackt, aber darüber dürfen Sie nichts erzählen!» (vgl. S.241) Die grundlegende Idee des späteren Essays hatte sich bald herauskristallisiert. Strindberg erwähnt sie am 1.Dezember 1902 in einem Brief an Schering: «Der Weltgeist offenbarte sich *gleichzeitig* an verschiedenen Stellen des Erdballs, ohne daß diese Stellen miteinander in Verbindung stehen /.../ ‹Der bewußte Willen› in der Geschichte war festgestellt». Schwieriger war es dagegen, die künstlerische Form für die Arbeit zu finden. In dem Brief geht Strindberg auf diese Schwierigkeiten sogar näher ein: «Zuerst wollte ich eine Philosophie der Geschichte schreiben, aber das war mir zu trocken! Seitdem werde ich hinundhergeworfen zwischen: Drei Trilogien, jede mit 3×5 Akten (zusammen 45 Akte). Oder No-

vellen, oder Sagen» (XIV, 4775). Aber bereits 5 Tage später, am 6.12.1902 hat er einem Brief an Schering zufolge (XIV, 4779) eingesehen, «daß ich zuerst einen Essay schreiben muß, um mir die Methode klar zu machen». Er läßt jedoch offen, ob er «in eine Dramenserie von einigem Wert seine synoptische Sicht miteinbeziehen kann», und ist skeptisch, ob er «genügend lebendige Charaktere erhalten kann, ohne mich zu wiederholen». Das Ergebnis dieser Überlegungen waren schließlich außer dem Essay die *Historischen Miniaturen* (SS 42), das durchkomponierte, abendfüllende Drama *Die Nachtigall von Wittenberg* und die im unmittelbaren Anschluß daran zwischen Mitte September und Anfang November 1903 entstandenen, zu Lebzeiten unveröffentlichten Dramen *Durch Wüsten ins gelobte Land, Sokrates* und *Das Lamm und die Bestie* (vgl. hierzu SD, S.348f).

Im Mittelpunkt des Lutherstückes steht die Gestalt Martin Luthers, dessen Werdegang vom Elternhaus über Universität und Kloster bis hin zu Thesenanschlag, Verbrennung der Bannbulle, Reichstag in Worms und Bibelübersetzung auf der Wartburg nachgezeichnet wird. Der Gedanke daran taucht in der Korrespondenz mit Schering erstmalig am 8.12.1902 auf, als Strindberg ihm gegenüber die angebliche Meldung schwedischer Zeitungen dementiert, er schreibe an einem Lutherdrama. Aber er gibt in diesem Zusammenhang auch zu: «Luther hat mich seit langem verfolgt. Ich begreife jedoch nicht sein Werk, da Deutschland-Österreich 40 Millionen Katholiken zählt, die er nicht bekehrt hat. Ich glaube, er muß als Politisch-Germanische Gestalt begriffen werden! Vielleicht völlig als Deutscher» (XIV, 4781). Mit dieser Charakteristik liefert Strindberg gleichzeitig einen Schlüssel für die Interpretation des Stückes, mit dem er sich ernsthaft aber erst im August/September 1903 beschäftigt, also gut neun Monate nach dieser ersten Erwähnung.

Die direkten Quellen, die er für sein Drama benutzte, sind leicht aufzuzeigen. Strindberg selbst nennt Merle d'Aubignés *Reformationens historia* als Vorlage (XIV, 4906; 22.11.1903 an Schering), die er bereits für den *Gustav Adolf* ausgewertet hatte (XIII, 4211; 19.10.1899 an Gustaf av Geijerstam). Mit dem Hinweis auf dieses Werk möchte er sich nicht zuletzt Unvoreingenommenheit vor seiner Gestalt bescheinigen und durch die Berufung auf diese ‹wissenschaftliche› Quelle sich vor dem Vorwurf schützen, er habe Luther als einen Grobian dargestellt, den man einem deutschen Publikum nicht zumuten dürfe. Er

betont in dem oben erwähnten Brief an Schering, «alle groben Worte sind Luthers eigene. Sogar die Szene, in der Luther den Mönch zu Tode redet», sei nach Aubignés Buch geschrieben. Auch die literarischen Vorbilder werden von ihm benannt. Wiederum an Schering schreibt er am 31.12.1903: «Für solche geschichtlichen Epochen wie Luthers Leben muß die Shakespeare-Götz-Form verwandt werden /.../ Ich las den Götz und bekam Courage» (XIV, 4932). Dieses Drama hatte er einem Brief an Schering zufolge (23.3.1902) knapp anderthalb Jahre vorher wieder einmal gelesen und seiner Bewunderung dafür mit den Worten Ausdruck verliehen: «Es gefällt mir. Aber kein Wort darf gestrichen werden, das ganze – ist alles; keine ‹Szenen›, keine sichtbare Technik, und dennoch die Wirkung» (XIV, 4700). Als absoluten Gegensatz dazu betrachtete er ein weiteres deutsches Drama über den Bauernkrieg, nämlich Gerhart Hauptmanns *Florian Geyer,* das im gleichen Zeitraum ebenfalls zweimal erwähnt wird. Schering schreibt er am 13.Mai 1902, daß er sich nach der Lektüre des *Götz* auch durch den «Florian Geijer (!) hindurchgekämpft» (XIV, 4715) habe. «Der Geist fehlt! Er ist so sorgfältig ausstudiert, daß man ihn sich schlechter wünscht.» Strindberg wiederholt dann die Gegenüberstellung in dem Brief vom 31.12.1903 erneut zu Hauptmanns Nachteil: «Hauptmann hat Florian Geijer (!), ein episches Drama, durch seine Zwangsjacke zerstört. Er als Deutscher sah nicht den herrlichen Götz» (XIV, 4932). Die Lektüre von C.F.Meyers *Huttens letzte Tage* ist für November 1901 nachgewiesen (XIV, 4667; 21.22.1901 an Schering), und eins der Fastnachtsspiele von Hans Sachs taucht, wie Strindberg selbst betont, in verkürzter Form im 11.Aufzug auf (XV, 4992; 14.5.1904 an Schering).

Es muß jedoch offen bleiben, wann Strindberg sich dazu entschloß, ein Lutherdrama zu schreiben. Die von Gunnar Ollén herangezogene und bereits zitierte Buchbestellung vom 22.11.1902, mit der er den Beginn auf den Dezember 1902 festlegen möchte, läßt meines Erachtens eher den Schluß zu, daß zu dem Zeitpunkt an eine Bearbeitung des Faust-Stoffes (vgl. S.239) gedacht war und nicht an die der Lebensgeschichte Martin Luthers. Die dort gemachten Zusätze widersprechen dieser Annahme nicht. Diese Ansicht wird ferner durch die zentrale Rolle unterstützt, die Strindberg Faust im geplanten Dramen-, Novellen- oder Sagenzyklus neben Ahasverus zugedacht hatte. Über sie heißt es: «Möchte 1899 in Haag beginnen, wo der Friedenskongreß

tagt, und Dr. Faust und Ahasverus sich treffen; dabei erzählen sie sich diese Novellen (vielleicht)» (XIV, 4775; 1.12.1902 an Schering). Zudem taucht Ahasverus zusammen mit dem Faustschüler Wagner fünf Tage später in einem weiteren Brief auf, in dem Strindberg erneut um «die Sage von Ahasverus und die von Wagner bittet; denn dadurch daß ich Ahasverus zum Helden mache, kann ich eine Einheit für das Ganze erhalten» (XIV, 4779). Dies alles spricht allem Anschein nach gegen eine Beschäftigung mit dem Lutherstoff Ende 1902. Allerdings bleibt ein ungeklärter Rest, das oben bereits erwähnte Dementi der Arbeit an einem Lutherdrama vom 8. Dezember 1902 (vgl. S. 240). Im *Okkulten Tagebuch* wird das Lutherdrama erstmalig am 8. August 1903 mit der lakonischen Feststellung erwähnt: «Das Lutherdrama verfolgt mich» (OD, 194). Die gleiche Notiz taucht am 11. August erneut auf, und sie wird am 16. 8. wiederholt mit dem Zusatz: «obwohl ich es mir aus dem Sinn geschlagen hatte» (OD, 194). Der Beginn der eigentlichen Arbeit läßt sich auf den 17. August datieren, wie Strindberg selbst am 28. 8. notiert: «Am 17. August begann ich das Lutherdrama zu skizzieren und sah in Luthers Biographie, daß er am gleichen Tag ins Kloster ging. Füg hinzu, daß der 17. August der Alexius-Tag war, und Alexius hieß der Freund, der ermordet wurde» (OD, 195). Am 22. 8. findet sich die Notiz «Schreibe am Lutherdrama», und für den 28. 8. ist die Entstehung der Klosterszene (10. Aufzug) belegt. Am 5. September, also nach der für Strindberg typischen kurzen Arbeitszeit an einem Drama, schließt er dem *Okkulten Tagebuch* nach sein Drama ab und stellt es noch am gleichen Tag Schering in Aussicht (vgl. S. 239). Er hatte ihm sogar schon eine Woche vorher, am 29. 8., mitgeteilt, er möge wegen der Aufführung von *Gustav Adolf* nicht drängen, «sondern sie eher hinauszögern aus Gründen, die Sie sich denken können» (XIV, 4864). Genauso schnell wie das Stück entstand, genauso schnell möchte er es auch auf der Bühne verwirklicht sehen. Es soll gegen *Gustav Adolf,* für den die Proben bereits laufen, ausgetauscht werden. Die *Nachtigall von Wittenberg* «sei sicherer» (XIV, 4864; 5. 9. 1903). Er erklärt sich noch im gleichen Brief bereit, nach Berlin zu reisen und bei der Übersetzung zu helfen. Obwohl er einerseits «keine Szene, kein Wort» (XIV, 4906; 22. 11. 1903) gestrichen sehen möchte, ist er andererseits zu Änderungen und Zusätzen bereit, sofern sie eine Aufführung erleichtern würden. Dabei geht er sogar soweit, Ulrich von Huttens eventuell als anstößig zu empfindende, aber von diesem im Drama selbstbenannte und

vielbesungene Syphilis durch Lepra ersetzen zu wollen, eine dramaturgisch kaum zu vertretende Änderung (XIV, 4866; 15.9.1903 an Schering; vgl. auch XIV, 4892; 23.10.1903 an Nationaltheater in Kristiania) (vgl. S.249f.). Auch dies war von dem Wunsch diktiert, endlich einmal wieder gespielt zu werden.

Umso enttäuschter war Strindberg von der Reaktion Scherings, der das Stück zwar lobte, aber es gleichzeitig als für die Gegenwart zu groß bezeichnete und die Gestalt Luthers als zu kühn und schockierend empfand. Aus Strindbergs Briefen geht hervor, daß er dadurch auch seine Illusionen hinsichtlich Deutschlands verloren hatte. Sie waren «groß, aber jetzt verlasse ich mich am meisten auf Schweden» (XIV, 4866; 15.9.1903). Fünf Tage später wiederholt er diese Ansicht. Er bittet Schering erneut, die Arbeit an der Übersetzung zu unterbrechen und das Manuskript zurückzusenden, «da ich hinsichtlich Deutschlands keine Illusionen mehr habe» (XIV, 4869). Auch diese letzte Hoffnung war also zunichte. Der Mißerfolg des *Gustav Adolf,* der Anfang Dezember seine Premiere erlebte, zog danach endgültig einen Schlußstrich unter seine Deutschlandpläne. Zwar bat er am 14.12.1903 nochmals Schering, sich für das Luther-Drama einzusetzen (XIV, 4925), aber wenige Tage später, am 17.12., gab er für die Aufzüge 12 und 14 die Druckerlaubnis für Deutschland und Schweden (XIV, 4926).

Soweit der Hintergrund und die Entstehung des Stückes, in denen bereits die Verbindung mit dem damaligen und dem historischen Deutschland klar zutage traten. Es sei hier allerdings dahingestellt, inwieweit Strindbergs Einschätzung des deutschen Marktes falsch war und ob eine Aufführung der Wittenbergschen Nachtigall zum damaligen Zeitpunkt den erhofften Erfolg gehabt hätte. Wichtig ist im folgenden nur, inwieweit das Stück erkennen läßt, daß es für das von mir – und Strindberg (vgl. S.236) – skizzierte Publikum bestimmt war.

Bereits das Personenverzeichnis, um systematisch und von vorn zu beginnen, läßt erkennen, daß der Autor in Schweden bestenfalls Theologen oder den einen oder anderen Historiker erreicht hätte, denen Namen wie Melanchthon, Leonhard Kaiser, Karlstadt, Erasmus, Reuchlin, Franz von Sickingen, Spalatin, Staupitz, Amsdorff und Schurff bekannt sein mochten, die aber aller Wahrscheinlichkeit nach im Beckmesserstil sämtliche geschichtliche Ungereimtheiten angeprangert hätten, deren sich Strindberg schuldig machte. Bei dem breiteren schwedischen Publikum hätte er kaum davon ausgehen können, daß

diese Namen wie auch die der Lucas Cranach, Hans Sachs und Ulrich von Hutten die gleichen Assoziationen auslösen würden, wie sie Strindberg bei dem ersehnten deutschen Publikum erwartete und erhoffte. Für dieses ließ er dann auch Dr. Johannes Faustus in höchsteigener Gestalt in tragender Rolle über die Bühne schreiten. Bei solcher Werbung um sein Publikum tut er nicht selten des Guten und Glaubwürdigen zuviel. So läßt er beispielsweise beim Thesenanschlag Karlstadt und Melanchthon, Lucas Cranach und Hans Sachs, Dr. Johannes Faustus und Ulrich von Hutten, Amsdorff und Schauff, Spalatin und Staupitz sowie die Eltern Luthers als geladene Gäste die Bühne bevölkern. Ähnliches gilt für die öffentliche Verbrennung der Bannbulle, der das gleiche namhafte Publikum bis auf wenige Ausnahmen beiwohnt. Sie wird von einem Sängerwettstreit zwischen Hans Sachs und Ulrich von Hutten eingeleitet, der auf Vorschlag von Lucas Cranach stattfindet. Martin Lamm hat in diesem Zusammenhang mit Recht kritisiert, daß die Gestalten zudem mit bekannten Sprüchen aus Büchmanns *Geflügelte Worte* paradieren dürfen. Weniger wäre hier sicherlich mehr gewesen, zumal die meisten genannten Personen sich nur durch ihre prächtigen, assoziationsschwangeren Namen von den herkömmlichen ersten und zweiten Bürgern des normalen historischen Dramas unterscheiden und im allgemeinen nichts anderes von sich geben als handlungskommentierende Floskeln und Spruchbänder. So kann ich denn nicht einmal Gunnar Ollén beipflichten, der kritisch von einem «kulturhistorischen Bilderbogen» (GO, 441) (vgl. hierzu SD, S. 354) spricht. Es wird meistens weniger als das geboten, weil Strindbergs Gestalten außer ihrem Namen nichts beizutragen haben und ausschließlich Edelstatisten bleiben. Er scheint dies sogar selbst bald eingesehen zu haben und zog für die stark zusammengestrichene Kammerspielversion auch entsprechende Konsequenzen. Denn hier verschwinden als reiner Bildungsballast bereits im Personenverzeichnis Cranach und Hans Sachs, Spalatin und Amsdorff, Erasmus und Reuchlin, ohne daß dann allerdings im Text selbst immer die dadurch fälligen Änderungen vorgenommen werden. Auch wird Melanchthon im Personenverzeichnis zwar weiterhin genannt, seine Dialogpartien im Stück sind aber ersatzlos gestrichen. Daß und wie diese Personen so einfach von der Bühne verschwinden, wie reibungslos ihre Spruchbänder und Stichworte von anderen übernommen werden können, läßt ihre bloße Appellfunktion erkennen.

Auch das, vordergründig gesehen, zentrale Thema des Stücks sollte das gedachte Idealpublikum ansprechen. Strindberg selbst umreißt es am 16. September 1903 in einem Brief an Schering wie folgt: «Ich habe Luther zum Deutschen, zum Waiblinger gemacht gegen Rom, den Welfen. – Hier liegt die Stärke des Stücks! Und dadurch konnte ich auf die Theologie verzichten, die gefährlich und langweilig ist» (XIV, 4867) (vgl. S. 258). Zugunsten seiner «Freidenker» (vgl. S. 236) war also die «gefährliche und langweilige Theologie» verschwunden. Geblieben war der Appell an ein deutsches, nationalbewußtes Publikum, geblieben war, um Schurff vor der Reichstagssitzung in Worms zu zitieren, nicht die Konstellation «Luther oder der Papst, sondern: Deutschland oder Rom! Und die Lösung des Tages heißt: Hic Waiblinger, hic Welfen» (S. 123/124). Im Mittelpunkt des Dramas steht damit auch nicht die Gestalt Luthers als «des großen Einsamen, der kühn einer mächtigen und weitverbreiteten allgemeinen Meinung trotzt» (GO, 441), sondern die politische Auseinandersetzung zwischen Papst und Kaiser, Rom und Deutschland, Welfen und Ghibellinen, wie sich auch in der folgenden Analyse des Dramas immer wieder zeigen wird. Dabei werde ich mich auf sehr viele Zitate stützen, die dennoch nur eine allerdings repräsentative Auswahl darstellen und fast beliebig erweitert werden könnten.

Rom und seinen Repräsentanten werden im Stück direkt und vor allem auch indirekt in vollendeter Schwarzmalerei alle erdenklichen Sünden Sodoms und Gomorrhas unterstellt, so daß man fast vermuten möchte, Strindberg habe als Quelle auch Corvins *Pfaffenspiegel* benutzt. Unkeuschheit und weltlicher Reichtum werden ihnen ebenso zur Last gelegt wie Ablaßhandel und weltliche Macht. Konkretisiert wird dies vor allem durch die Darstellung der einschlägig bekannten Borgiafamilie und des Dominikanermönchs Tetzel. Dieser ist ein «entlaufenes Schwein» (74), ein Pferdedieb und Pferdeschinder (21), der wegen zweifacher Hurerei ertränkt werden sollte und erst im letzten Moment begnadigt wurde (78). Dieser «Mörder» (26), ein Mönch, «reist mit seinen zwei Söhnen» durch die Lande, um «die Vergebung der Sünden für fünfzig Dukaten zu verkaufen» (43). Dabei schlüsselt Strindberg die Gebühren sogar genau auf: «50 Dukaten für Vielweiberei, 9 für Kirchendiebstahl und Meineid, 8 für Mord und zwei für Zauberei» (74). Tetzels Rolle als Bösewicht und kirchlicher Sprecher wird nicht zuletzt auch durch seine eigenen Worte unterstrichen. Savonarola

nennt er schlicht und einfach einen «verlausten Hund» (22), und Hus ist für ihn ein «vermaledeites Aas, der deshalb auch wie Abfall verbrannt wurde» (19). Positiv ist an ihm einzig und allein «seine große Schnauze», mit der er «ganze Schwadronen über den Haufen reden kann» (79). Ebenso zartfühlend wie über Tetzel läßt Strindberg seine Gestalten auch über den Papst sprechen, «die größte Erzsau, die je gelebt hat» (15). Er hat «ein Kind mit seiner Tochter» (18), ist somit des Inzests schuldig (35) und hat so nebenbei auch noch «einen kleinen Mord auf dem Gewissen» (35). Aber diese antikirchliche Vulgärpropaganda, die sowohl in der Reformationszeit als auch in den Jahren nach der Reichsgründung 1871 verankert ist, bietet auch noch weitere Argumente auf, indem sie, d.h. Strindberg, in gleicher Weise auch den Reichtum der Kirche und die Stellung der Klöster miteinbezieht. Nicht zuletzt der moralisch verwerfliche Ablaßhandel habe die Kirche reich und mächtig gemacht, denn «alles Geld geht nach Rom» (16). Dorthin zieht es denn auch den Landsknecht, denn «einen solch flotten Kerl» – wie den gegenwärtigen Papst – «haben wir noch nie gehabt» (16). Für ihn wie für Tetzel ist er deshalb «ein heiliger Mann», weil er «mehr für die Erweiterung des Kirchenstaates» – also der weltlichen Macht – «tun wird als irgendein anderer» (18). Die Schilderung der Klöster als «Hurenkneipen» (80) und «Brutstätten der Sodomiterei» (60) erfüllen den gleichen negativen Zweck wie die Darstellung der Mönche als Schurken, die «so dumm sind, daß sie die Satire» – der Dunkelmännerbriefe – «nicht verstehen, sondern glauben, sie sei ernst gemeint» (72). Vor allem aber ist Rom selbst und alles, was es repräsentiert, die Verkörperung des Negativen. Zwar ist für Martin Luther Rom zunächst noch «ein heiliger Raum, in dem Gott wohnt» (47), und er sieht in seiner Pilgerfahrt die Erfüllung «meines Kindheitstraums, der Sehnsucht und Hoffnung meiner Jugend» (71). Aber der Besuch der «Heiligen Stadt» ernüchtert ihn schlagartig. Dort war es schlicht und einfach «unbeschreiblich» (80). Er muß einsehen, daß man dort «an nichts mehr (glaubt)» und «daß das Christentum nicht mehr innerhalb der Mauern Roms existiert» (80)[6].

Vor allem Ulrich von Hutten scheint sich die Bekämpfung Roms zur Lebensaufgabe gemacht zu haben. Als engagiertester Vorkämpfer Deutschlands ist er gleichzeitig des Welschen erklärtester Widersacher.

[6] In der Erzählung *Laokoon* (Historische Miniaturen, SS 42) wird diese Beschreibung im einzelnen ‹nachgereicht›.

Sein Ceterum censeo ist ein «Rom soll ausgerottet werden, Roma est delenda» (45), es ist sein «erstes und letztes Wort» (45). Denn selbst ist er ja im allerhöchsten Maße durch diesen Gegner gebrandmarkt. Seine Syphilis, der «morbus Gallicus», sollte seiner Meinung nach eigentlich «morbus Romanus» heißen, denn diese Krankheit «kommt aus Rom wie alles Verfaulte» (45). Seine erste Rezitationseinlage ist denn auch dieser Stadt im «Welschland» (59) und ihrem verderblichen Einfluß auf Deutschland, auf die deutsche Jugend und auf die deutsche Eiche, mit der Strindberg bei seinem deutschen Publikum vielleicht auf Bauernfang ausgehen wollte, gewidmet. Der «schwarze Mordengel» kommt aus dem «verfaulten Rom», wo man ihn «aus der Erde mit gotteslästerlichem Heidentum ausgegraben hat»; jetzt zieht er «in den deutschen Landen auf Raub» aus, und in seinem Gefolge werden «in Thüringen und Sachsen Lachen in Weinen verwandelt» (54). Aber mit diesen Zustandsschilderungen ist der grauslich-grausamen Sprüche noch nicht genug getan. Ulrich von Hutten appelliert auf eine Art und Weise, die später noch sattsam bekannt werden wird, an das Teutsche – und Strindberg damit an die Vorurteile des gedachten Publikums –, wenn es heißt: «Wacht auf, ihr deutschen Männer», denn «eure Jugend wird schweinisch beschmutzt» (59). Wie in diesem Zusammenhang kaum anders zu erwarten, kommt die dafür verantwortliche «Pest», vor der Hutten, Strindberg warnen, aus «Welschland», dem Urquell allen Übels (59). Aber noch ist Deutschland, noch ist nicht alle Hoffnung verloren, «noch kann die deutsche Eiche grünen und blühen», wenn man seiner, Ulrich von Huttens Mahnung folgt: «Hackt ab die verfaulte Wurzel; die Wurzel, die heißt Rom» (59). «Welschland» ist in seinem gesamten «Künden» die Metapher für alles Negative, das sich als «verführerischer Südwind» nähert. «Hals und Wange umschmeichelt» und schließlich «die Manneskraft betäubt» (111). Diese beifallheischende und affirmative, antirömische und antikirchliche Haltung wird im Stück nur gelegentlich und am Rande relativiert. Dies geschieht bezeichnenderweise durch die Stimme der Vernunft in diesem Drama, durch Faust. Er billigt den «Weltlichen ihren Kaiser zu wie den Religiösen ihren Papst» und stellt die richtigen Proportionen der weltlichen Macht der Kirche wieder her, indem er auf Leo X. verweist, «der bei Ravenna gefangengenommen wurde» (103). Er deutet auch eine vielleicht sogar mögliche Reform der Kirche durch die Päpste selbst an, wenn er von Hadrian VI. sagt: «Er war der Lehrer des

Kaisers, ist des Erasmus Freund und versucht, die römische Kirche zu reformieren» (140). Aber diese Bemerkungen gehen in der Huttenschen Propagandakampagne unter und vermögen den Eindruck des eindeutigen «Hic Waiblingen» und des «Roma verrecke» nicht zurückzudrängen, durch den Strindberg sein gedachtes Publikum zu gewinnen trachtete.

Denn gegen «Rom», das «Welsche», die «Ghibellinen» kämpft die ganze Phalanx der Humanisten und Lutherschüler, die Strindberg unter dem Aufgebot all seiner Geschichtskenntnisse am deutschen Zuschauer vorüberziehen lassen möchte und die ohne Anspruch auf Treue im historischen Detail ihre Spruchbänder vorzutragen oder auch nur durch ihre Anwesenheit Stellung zu beziehen haben. So erscheinen Erasmus, «ein richtiger Pferdestriegel, der Läuse und Haut mitgehen läßt» (37) und Reuchling als Gäste Franz von Sickingens, «des Ritters ohne Furcht und Tadel» (78) auf der Ebernburg, wo sie zusammen mit Ulrich von Hutten in den Dunkelmännerbriefen ihren Kampf gegen Mönche und Kirche führen. Auch die Kampfgenossen und Schüler Amsdorff, Schurff, Kaiser und Melanchthon haben lediglich die dramaturgische Funktion, Luther von edlen, namhaften deutschen Menschen umgeben sein zu lassen, mit denen sich zu identifizieren dem Publikum leicht fallen sollte. Ihre Aufgabe ist es nur, ihren Meister in den Gesprächen zu charakterisieren und ihm Gelegenheit zu geben, sich zu profilieren. Untereinander beliebig austauschbar sind sie ebenso Bildungsgut, dem Aha-Erlebnis und der Wiedererkennungsfreude des Publikums zuliebe, wie Lucas Cranach und Hans Sachs.

Lediglich Karlstadt, der engste Freund Luthers und von Ulrich von Hutten «sein anderes Ich» (107) genannt, ist mehr als ein durch einen berühmten Namen gekennzeichneter Edelstatist. Er wächst sogar nach dem Reichstag in Worms zu Luthers Gegenspieler empor, der die sozialpolitischen Konsequenzen aus dessen Verkündigung zieht, «draußen auf dem Lande predigt» und von Luthers unkämpferischer Haltung – «er hat uns im Stich gelassen» (105), heißt es – enttäuscht ist. Er geht seine «eigenen Wege» (105), die ihn Luthers und Faustens Meinung nach in die Irre führen. Er «heiratet» und ist das «Haupt» derjenigen, die «gestützt auf die Bibel und eure» – Luthers – «Schriften in Wittenberg wie die Wilden hausen, den Gottesdienst stören, die Kirchen plündern und wie die Heiden leben» (143). Strindberg läßt seinen Luther diesen Revolutionär, der als einziger die sozialen Konsequen-

zen aus dessen Verkündigung gezogen hat, als «Judas Iskariot» (115), als «Iskariot Karlstadt» (143) verstoßen. Seine «Bewegung ist gefährlich für die große Sache» (143), konstatiert der ‹Kommentator› des Stückes, Dr. Johannes Faustus. Sie könnte zur Revolution ausarten, von der vorsichtigen Reformation wegführen und somit ein Gesellschaftssystem gefährden, das Luther, wie auch Strindberg zu diesem Zeitpunkt, bejaht. Ihre Verherrlichung würde nicht zuletzt auch das Publikum beunruhigen und den Erfolg des Stücks in Frage stellen. Luther wird daher im Auftrag der Fürsten, der ‹Landesväter› und höchsten Vertreter des damaligen Establishments «unter sie fahren und sie züchtigen /.../ ihre Lügenmäuler zunageln und sie kurz und klein schlagen» (143), auch wenn er dabei «in gewissem Umfang gegen sich selbst zu predigen hat». Karlstadt, eine späte Parallele zum Gert Buchdrucker aus dem *Meister Olof,* wird hier von Luther, Strindbergs Überzeugung und dem Publikum zuliebe, ebenso im Stich gelassen wie Gert einst von Meister Olof[7].

Klar und eindeutig tritt uns auch die syphilitisch verseuchte ‹Lichtgestalt› Ulrich von Huttens entgegen. Er ist der unablässige Künder «seines Geheimnisses und Schicksals» (44), des «morbus gallicus» (45), aber vor allem auch der Vorkämpfer gegen den Ursprung allen und auch seines persönlichen Übels, gegen das welsche Rom, der wackere Streiter für die teutsche Sache (vgl. S. 247). Freimütig bekennt er sich, «im Niebelungenton» rezitierend (58), zu seinem Unglück. Er hat sich seine Syphilis «ehrlich erworben, wie ein Mann im offenen Liebeskampf» (44), als er seine «erste junge Liebe einer Frau schenkte», die, wie könnte es auch anders gewesen sein, «aus Welschland kam und deren Sklave ich wurde» (59). Ihr überließ er, wie es immer noch «im Niebelungenton» heißt, «all meine Kraft, und sie vergalt es mit ihrer Schwäche, so daß ich das Freudenhaus mit Trauer und Schmach verließ» (59). Zu «Tod und Zoelibat» (59) verurteilt «wankt er gestützt auf Stab und Laute» (59) seinem Ende entgegen, mit «versagender Stimme, erlöschendem Auge» (96) und mit ob seiner Krankheit behandschuhten Händen (87). Das Mitleid mit dem so grausam durch welsche Tücke zugrundegerichteten Dichter und Ritter und die Wut

[7] Im Essay *Die Mystik der Weltgeschichte* wird Karlstadt, «Luthers Jünger», wesentlich positiver geschildert. Er verteidigte «mit der Bibel in der Hand seinen reformatorischen Radikalismus» (SS 54, 364), wenn es um Bauernkrieg und Erwachsenentaufe, Abendmahl und körperliche Arbeit ging.

auf das verräterische Rom sollten nach Strindberg wohl beim Publikum in jenem Augenblick den Höhepunkt erreichen, als Ulrich von Hutten in der einzigen Liebesszene des gesamten Dramas dem unschuldigen Augsburger Patriziertöchterchen Constantia Peutinger, die ihm im Auftrag Kaiser Maximilians zum «poeta laureatus» gekrönt hatte, zwar «sein Herz, denn das ist noch rein», nicht aber «seine Hand» (99) reichen konnte. Er offenbart ihr sein Schicksal in der unsäglich schlechten Ballade vom Herrn Wolkenstein von Schrön, mit der Strindberg auf den Beifall des Publikums gehofft haben mag. Sie beginnt mit einer in jeder Strophe wiederkehrenden Lokalisierung der Burg dieses Herrn, die mit der geographischen Wirklichkeit nichts zu tun hat und auch mit der ‹dichterischen Freiheit› des Poeten kaum zu verteidigen sein dürfte. Sie liegt, wohl des Reimes wegen, «am Spessartsberg gegenüber der Röhn». In der Ballade wird nun geschildert, wie diese Burg einst von einer Lawine hinweggefegt wurde, wohl der ersten und einzigen Lawine überhaupt, die in geschichtlicher Zeit an Spessart oder Röhn niedergegangen sein dürfte. Dies hatte ein Falke, Duzfreund des Teufels und Bewohner der «in ewiges Eis gehüllten Bergspitze», des Spessarts wohlgemerkt, verursacht. Des Ritters Sohn, der mit Ulrich von Hutten identisch sein dürfte, haust nun «am Rande des Abgrundes», wo «kein Malz gedeiht, kein Wein getrunken wird» und wartet «auf eine Lawine, er selbst ist eine Ruine» (97). Diese ‹Ruine› dichtet aber auch noch nach dem tragischen Abschied von Constantia Peutinger, der dem Publikum sicherlich das Herz zerreißen sollte, weiter. Sie verlegt sich dabei, wie nicht anders zu erwarten war, auf die Schilderung des welsch-deutschen, süd-nordischen Gegensatzes. Der «gewaltige Nordwind» aus «Thüringen und Sachsen», eine Metapher für Martin Luther und sein Werk, wird «die Fesseln mit Krachen zerbrechen» und den «verfaulten Apfel vom Baum herunterfegen»; «nur das Gesunde bleibt erhalten, so lautet das Gesetz» (111). Diese Zitate, die noch fast beliebig erweitert werden könnten, denunzieren hier meines Erachtens eine Sprache, die in späteren nachstrindbergschen Zeiten noch fröhliche Urständ feiern sollte. In Weiterführung dieser gedanklichen Linie sieht denn auch Ulrich von Hutten die Neugeburt Deutschlands in einem Sieg der kaiserlichen Macht, deren wichtigster Verkünder er in diesem Stück ist. Eignet sich erst der Kaiser die weltliche Macht des Papstes an, «dann sind diese Verschleißerscheinungen im deutschen Reich zu Ende», «der Kaisergedanke ist der springende

Punkt» (73). Ist das ‹Los-von-Rom› erst einmal verwirklicht, haben «das kanonische Recht und die päpstlichen Verordnungen» (73) erst aufgehört, den Weg des Reichstags, des Reichskammergerichts und der Reichsgesetze ständig zu durchkreuzen, dann ist der Augenblick der Freiheit für Deutschland gekommen. Neben der antiwelschen, antirömischen und antipäpstlichen Grundstimmung – ein verspäteter Beitrag Strindbergs zum längst abgeblasenen Kulturkampf Bismarcks gegen die ‹Ultramontanen› – prägt das ‹Leiden an Deutschland› einen großen Teil des Stücks. Es kam in den bereits zitierten Balladen Ulrich von Huttens über den «schwarzen Mordengel, der aus dem verfaulten Rom kam» und in der Gegenüberstellung kaiserlicher und päpstlicher Macht zum Ausdruck. Es geht auch daraus hervor, wie die Zustände im Reich, «diesem komischen Körper» (15) geschildert werden. In ihm ist Kaiser Friedrich III. gleichzeitig König Friedrich IV. von Deutschland und Herzog Friedrich V. von Österreich (14/15). Er studiert in Ruhe seine Bücher, «während die Ungarn in Wien sitzen und die Türken nach Ungarn einfallen» (16). Aber günstigere Perspektiven für die Zukunft zeichnen sich ab. Sein Monogramm «AEIOU» wird von Faust als «Austria est imperare orbi universo» (25) gedeutet, und auf die zukünftige Gültigkeit des Spruches wird immer wieder hingewiesen. Durch Maximilian wird «der Deutsche Burgund und die Niederlande, vielleicht auch Spanien erhalten» (35), und Faust selbst prophezeit die Erweiterung des Habsburger Reiches «auf die gesamte bekannte und unbekannte Welt» (25). Aber auch damit ist letztlich Deutschlands Vormachtstellung nicht gesichert, denn Kaiser Karl V., zu dessen Lebzeiten die Prophezeiung in Erfüllung gehen wird, wird nur zum Kaiser gewählt, weil er das Gold dieser unbekannten Welt besitzt und die erforderlichen Stimmen kaufen kann (104). Die auf ihn gesetzten Hoffnungen sollen sich nicht verwirklichen lassen. Bereits Ulrich von Hutten warnt: «Ich kenne den Kaiser. Er hat einen Papst unter dem Mantel» (116), und Reuchlin fügt hinzu: «Herodes und Pilatus können wieder gute Freunde werden, falls sie jemand erwischen, den sie kreuzigen können» (73). Damit sollten sie Recht behalten. Der gemeinsame Nenner für Papst und Kaiser, Pilatus und Herodes wurde Martin Luther. So sollte eine weitere Prophezeiung Faustens nicht eintreffen. Er hatte gesagt: «Nicht Luther, nicht Zwingli, nicht Calvin werden den Papst schlagen, der Kaiser wird dies tun». Aber die Erstürmung Roms durch die deutschen Landsknechte, der «Sacco di Roma» unter Karl

V. kam Deutschland nicht zu gute. Die Folgerung Faustens blieb aus: «Und wenn das geschehen ist, wird Luther in Rom zum Papst ausgerufen werden» (105/6). Die Gegensätze werden nicht eingeebnet, die Synthese der beiden Thesen scheitert an Luthers Starrsinn, der lieber «Professor in Wittenberg als Papst in Rom» (141) werden möchte. Die «Vorsehung» (104), die den ganzen Gang der Welt lenkt, der «bewußte Wille in der Weltgeschichte» (vgl. S. 262f.) hatte anders entschieden, hatte anderes im Sinn mit Deutschland. Denn die Botschaft Luthers hatte sich dermaßen von ihrem Urheber losgelöst und verbreitet, daß «ganz Deutschland durch diese Disteln verseucht ist», wie ein Mönch erkennen muß, und ein Dominikaner gibt zu, «das Luthertum wirkt wie der morbus gallicus» (88). Durch die Verbrennung der päpstlichen Erlasse, Bannbullen und Dekrete gehen die Fesseln in Flammen auf, «mit denen Rom seit den Tagen der Nero und Claudius Germanien an sich gekettet hatte» (113). Dies sind m. E. Formulierungen, die kaum ohne Seitenblick auf das Publikum abgefaßt wurden und die sich mehrfach wiederholten. Der «Nordwind», d. h. Martin Luther, hat seine «reinigende Tat vollbracht, man atmet wieder, und man grüßt den neuen Tag» (111), wie Ulrich von Hutten singt. Aber es ist nicht mehr der Tag des Kaisers. Er hat Deutschland nach dem Reichstag in Worms verlassen müssen und mit Spaniern, Türken und Franzosen genug zu tun. «Kein Mensch fragt mehr nach Bannbulle und Ächtung», und Luthers Schriften hatte man «unbehindert gelesen und verkauft» (141). Der Same zum Aufstieg Deutschlands war gelegt. Ein «Es ist erreicht» scheint über dem abschließenden Aufzug auf der Wartburg zu liegen. «Im großen ganzen kann man sagen: Die Sache hat gesiegt, und Deutschland liegt frei», faßt Faust zusammen. Die wenigen Wolken, die diese Idylle verunsichern und «die Sache» der endgültigen Befreiung Deutschlands vom welschen Joch gefährden könnten, die Irrlehren Karlstadts und seiner Wiedertäufer, wird Luther «stürzen und züchtigen» (143). «Das Kind ist geboren; erzieht es jetzt» (144), mit dieser Botschaft verabschiedet sich Faust von Luther – und den Zuschauern. Erleichtert und voller Zuversicht begrüßen Luther und er am Ende des Stückes am Fenster der Wartburg die aufgehende Sonne. Der deutsche Luther ruft ihr entgegen «Seht, der Tag geht auf, über Thüringen!». Und der neben ihm stehende ebenso deutsche Faust fügt hinzu, wie man annehmen muß mit Nachdruck und in tiefem Ernst: «Über Deutschland!». Es sind die letzten Worte eines

Stücks, das den nun sicherlich (?) einsetzenden rauschenden Schlußapplaus beim gedachten Wunschpublikum auf diese Worte hin gleichsam vorprogrammiert hatte und lediglich die Zahl der zu erwartenden Vorhänge offenließ.

Diese Worte sind die Quintessenz der vordergründig-politischen Thematik des Dramas. Sie illustrieren die Ansichten Strindbergs über das Zeitalter der Reformation, wie sie in der *Mystik der Weltgeschichte* zusammengefaßt sind, und versehen sie mit (allzu) kräftigen teutsch-nationalistischen Akzenten, dem Publikum zuliebe. In dem Essay war nicht nur Deutschland, «sondern ganz Nordeuropa Roms müde geworden, brauchte es nicht länger, wollte sich emanzipieren. Man hielt es für ungerecht, daß lediglich Spanien und Süddeutschland den Kaiserthron in einem abgelegenen Land innehaben sollten» (SS 54, 368). Dieser Bereich hatte «seine Schuldigkeit getan» und gehörte eigentlich noch immer «Heidentum und Vorgeschichte an, obwohl er getauft war» (SS 54, 368). Der Sonnenaufgang über Thüringen und Deutschland kündigte zudem, für jeden Zuschauer wohl verständlich, den Aufgang Preußens, Norddeutschlands an, des «Kerns des norddeutschen Germaniens», das sich in der Zukunft «gegenüber dem romanisierten Süddeutschland» (SS 54, 376) durchsetzen sollte. Ihm huldigte Strindberg in diesem Stück und warb auch somit um sein Publikum.

Diese, wie gern zugegeben sei, bis hierher einseitige Interpretation wird durch die von Gunnar Ollén (GO, 441) zusammengestellte und nur sieben Inszenierungen umfassende Aufführungsgeschichte des Stücks gestützt, über dessen Aufnahme durch das Publikum hier nichts ausgesagt werden kann. Es dürfte kein Zufall sein, daß die Uraufführung im Herbst 1914, dem ersten Kriegsherbst, in Berlin stattfand; weitere Inszenierungen folgten 1915 und 1917 in Hamburg und 1918 am Volkstheater in Wien.

Ebenso sollte zu denken geben, daß das Stück auf deutsch 1917 in den USA in New York gegeben wurde. All das sind meines Erachtens Anzeichen dafür, daß die vordergründige Botschaft des Stücks zumindest auf Dramaturgen und Regisseure dieser Theater ihre Wirkung ausgeübt hat, daß auch sie gegen die «welsche Schmach» reagierten und die Sonne über Deutschland aufgehen lassen wollten.

Aber so deutlich und aufschlußreich die voraufgegangene ‹Zitatensammlung› und ‹Blütenlese› auch gewesen sein mag, so klar der nationalistische und publikumzugewandte Charakter des Stücks hervorge-

treten sein dürfte, so ist die bisher von mir durchgeführte Interpretation einseitig und damit auch Werk und Verfasser gegenüber ungerecht gewesen. Das Trapsen der Nachtigall ist gegenüber ihrem Singen in der allerdings wohl legitimen Absicht überbetont worden, einmal den ‹Handwerker› Strindberg in den Vordergrund zu rücken, der sich beim Publikum anbiedern wollte. Denn das Drama enthält einen zweiten Handlungsstrang, der zwar häufig gegenüber dem teutschen und antiwelschen zurücktritt, aber dennoch bei genauerer Lektüre wie der bekannte rote Faden das Stück durchzieht. Er ist im Werkzusammenhang sogar der wichtigere. Auf dieser zweiten, gleichsam dem Alltag entrückten Ebene einer mystischen Weltgeschichte agieren die zwei wichtigsten Personen des Dramas: Martin Luther und Dr. Johannes Faustus, Schüler und Lehrer, re-agierendes Werkzeug und lenkender Kommentator.

Martin Luther, dessen Schicksal von Kindheit bis Wartburgaufenthalt paraphrasierend das Stück zusammenhält, ist nach außen hin und auf den ersten Blick die wichtigste Gestalt. Wie in vielen Dramen Strindbergs liegt es auch hier nahe, Bezüge zu seinem Leben herzustellen und den autobiographischen Hintergrund zu suchen. Gunnar Ollén hat bereits solche Parallelen zwischen der Kindheit Strindbergs und der Martin Luthers sowie ihre gemeinsame Sehnsucht nach klösterlichem Frieden nachgeweisen. Auch die Relationen Luthers zu seinen Eltern ähneln denen Strindbergs, ohne daß man solchen Vergleichen allzu großen Erkenntniswert für eine Interpretation beimessen kann. Dies gilt auch für andere Bezüge, die auf den ersten Blick hin handgreiflich und einleuchtend sein mögen. So konstatiert Gunnar Ollén eine Art Wahlverwandtschaft, er meint, daß Strindberg zeitweise zu glauben scheine, «sie seien geistig verwandt» (GO, S. 440). Vor allem die Auffassung von Luther als «dem großen Einsamen, der kühn einer mächtigen und weitverbreiteten allgemeinen Meinung trotzt» (aaO), habe Strindberg angezogen und im Drama ihren Niederschlag gefunden. Das mag auf den ersten Blick hin richtig erscheinen, auch wenn Strindberg selbst gerade vor einer solchen Betrachtungsweise in einem Brief an Schering vom 22.11.1903 warnt: «Sie und Henriksson wurden bei Ihrer Lutherlektüre durch den Gedanken an mich und meine persönliche Entwicklung gestört» (XIV, 4906). So werde ich denn auch bei der folgenden, rein deskriptiven Darstellung der charakteristischen Züge Luthers im Stück keine Parallelen ziehen und es jedem freistellen, dies

selbst zu tun. Zu seinen herausragenden Eigenschaften gehören von Kindheit an Neugier und Großmäuligkeit. Er «fragt nach allem» und «will wissen, warum etwas so und nicht so ist» (28). Bereits im Elternhaus konstatiert Tetzel (und jeder Zuschauer): «Na, du hast ein großes Maul» (20). Dies stellt er im Verlauf des Stückes immer wieder unter Beweis, und es hat sich in der Mitte des Stücks bereits zu der «größten Schnauze im deutschen Reich» (79) entwickelt. Diese Charakteristik wird dann am Schluß wiederholt, diesmal sogar von Luther selbst (143). Auch damit zusammenhängende Eigenschaften wie Selbstbewußtsein und Trotz sind von Kind an ausgeprägt. «Ich will König werden» (11), erklärt er gegenüber seinem verzagten Bruder Jakob und besteht auf seinem «freien Willen» (11). Hybris und Selbstüberschätzung sind nur ihre Kehrseiten. Sie werden beispielsweise deutlich, wenn er Alexius, dem durch Luthers Mitschuld später ermordeten Freund, seinen Beistand verweigert und auf dessen Warnung hin erklärt: «Ich tue nie etwas, was ich bereuen muß» (48). Die «grenzenlose Selbstbezogenheit», von der Alexius daraufhin spricht, äußert sich auch in der Selbstcharakteristik, aus Luthers Schriften, die der Herold auf dem Reichstag zu Worms benutzt, um ihn dem staunenden Volk vorzustellen: «Ihr werdet Luther immer wie einen Bären auf Eurem Weg finden und wie einen Löwen auf Euren Pfaden. Von allen Seiten wird er sich über Euch werfen, um Euch keine Ruhe zu lassen, bis er Eure Eisenschädel eingeschlagen und Eure kupfernen Stirnen zu Staub zermalmt hat» (120). Ihm, dem von einem «Dämon besessenen» (32), wie ihn seine Mutter charakterisiert, spielt seine «Unbedachtheit manchen Streich» (56), aber er ist dennoch in den Augen seiner Freunde «ein herrlicher Mann» (56). Er muß sich einerseits sagen lassen: «Du bist der hochmütigste Mensch, der mir begegnet ist» (68), aber er kann dem gleichen Vorwurf gelassen entgegnen: «Was wäre Luther ohne seinen Hochmut» (68).

Aber diese hier nur in Umrissen vorgenommene und nicht weiter ausgeführte Schilderung bleibt vordergründig und trägt wenig zur Gesamtinterpretation des Stückes bei. Für sie wichtiger und entscheidender ist es, daß Martin Luther im gesamten Stück kaum agiert, sondern fast ausschließlich re-agiert, daß er nicht Täter aus eigenem Antrieb, sondern Werkzeug ist. Nirgends tritt er als Vorkämpfer der deutschen Sache auf, die er stets anderen wie Ulrich von Hutten und den übrigen Freunden zu vertreten überläßt. Zweimal verteidigt er Rom (vgl.

S. 246), von dessen Verfall und Verwerflichkeit er sich erst auf seiner Reise überzeugen muß. Strindberg selbst stützt diese Deutung: «Man hat Luther einen Ghibellinen und kaiserlich gesinnt genannt im Gegensatz zu den päpstlichen Welfen. Aber an die Stelle des Papstes setzte er die Unfehlbarkeit der Bibel» (SS 54, 364), und nimmt somit Abstand von einer teutschen Interpretation seiner Gestalt. Er stellt lediglich seinen persönlichen Glauben und seine persönliche Rechtfertigung in den Vordergrund. Unbeirrt folgt er seinem Weg, der ihm aber von anderen vorgezeichnet wird, auch wenn Beifall und Bewunderung der Schüler und Freunde etwas anderes vorzugaukeln scheinen. Denn sie beachten nur die Wirkung, die von Luther ausgeht und die in der Tat gewaltig wie die des «morbus gallicus» ist, ohne den Triebkräften Aufmerksamkeit zu schenken, die dazu führen. Auch sie sehen nur das Äußere, sehen in Luther den Führer, nicht den Geführten. So besingt ihn Hans Sachs in seinem ‹Tagelied› als «die wunderbare Nachtigall» (111) und sieht mit ihrem Lied den neuen Tag heraufziehen. Ulrich von Hutten grüßt ihn als den «gewaltigen Nordwind aus Thüringen und Sachsenland» (111), der die Welt befreien und von allem Verfaulten befreien wird. Ja, seine Macht wird als so groß dargestellt, daß er «mit seiner Feder die Wartburg besser verteidigen könnte als mit Kartaunen» (136). Aber ihm selbst wird sie im ganzen Stück kaum bewußt, er scheint sie bestenfalls gelegentlich zu ahnen und setzt sie nie bewußt zur Verfolgung seiner etwaigen Ziele ein.

In einem solchen Augenblick des Machtbewußtseins gleicht er, wie der Burgvogt sagt, «Moses, als er Gott sehen wollte» (136). Mit dieser Anspielung ist der religiöse Bereich tangiert, der auf den ersten Blick hin in diesem Reformationsdrama quantitativ eine so geringe Rolle spielt. Sie stellt gleichzeitig auch die Verbindung zu dem geplanten Zyklus weltgeschichtlicher Dramen (vgl. S. 239f.) her und ist somit für die Interpretation im Werkzusammenhang von Bedeutung. Entscheidender sind aber in diesem Zusammenhang die Assoziationen zum Schicksal Jesu Christi, ebenfalls als «Lamm» Hauptgestalt eines solchen Dramas. Indirekte und direkte Verweise darauf sind häufig und machen Leser und Zuschauer die Parallelen offenkundig. Ohne die folgenden Zitate überinterpretieren zu wollen, scheinen sie mir dennoch zu zeigen, in wie hohem Maße Strindberg die Übereinstimmung zwischen Jesu und Luthers Schicksal im 11. und 12. Aufzug deutlich machen will. Die Reihe der fast beliebig aneinandergereihten und hier

nicht einmal vollständigen Beobachtungen beginnt nach Ulrich von Huttens Frage «Wohin gehst du?» mit Luthers Antwort «Quo vadis? Ich gehe, um mich kreuzigen zu lassen» (116). Wie Jesus den Petrus, so mahnt auch er seinen kampfeswütigen Freund «Steck dein Schwert in die Scheide» (117). Vor der Reichstagseröffnung fragt der Herold die Luther bewachenden Knechte «Wo ist der Juden König?» (119) und gibt der gaffenden Menge die Erlaubnis: «Sie dürfen ihm ins Gesicht spucken, wenn sie wollen» (120). Wie Jesus fühlt Luther sich von aller Welt verlassen und klagt Schurff: «Wo bist du? Wo ist unsere Sache? Wo ist Gott im Himmel?» (121). Er fühlt sich als «Versöhnungsopfer» (123) zwischen Kaiser einerseits und Papst andererseits und klagt direkt Gott an: «Warum soll ich ihn verteidigen, wenn er nicht mich verteidigt» (123). Dieses «Mein Gott, mein Gott, warum hat Du mich verlassen» findet seinen Kontrapunkt in dem Entschluß, sein Schicksal zu akzeptieren: «Ich sehne mich nicht danach zu sterben, aber muß es dennoch sein, so befehle ich meine Seele in deine Hände» (127). Die bereits zitierte Anspielung auf den Verräter «Iskariot Karlstadt» (vgl. S. 249) lassen diese Parallelen noch deutlicher hervortreten. Wie Moses und Jesus ist auch Martin Luther letztlich nur ausführendes Organ, Werkzeug einer höheren und nie näher definierten überirdischen Macht. Diese führt immer wieder neue Begegnungen herbei, die Luther erschüttern und seinem Leben einen anderen Sinn geben, es in neue Richtungen lenken. Strindberg stellt seinen Helden stets unvorbereitet in diese Wahlsituationen hinein und läßt ihn darauf re-agieren. Der erste große Schock trifft ihn, nachdem er durch Faust mit der Bibel vertraut gemacht worden war. Staunend sieht er sie erstmals vollständig vor sich: «Ist die so groß?» (16). Nach ihrer Lektüre ist er «aufgeregt», er hat «schlecht geschlafen, schlecht geträumt» (50). In ihr steht «alles» (50); sein ganzes Dasein ist davon berührt und in Aufruhr. «Es ist etwas Persönliches in diesem Buch; persönlich für Jeden. Es ist ein schreckliches Buch, und ich wünschte, ich hätte es nie gesehen» (51). Die Bibel, die er durch einen anderen, durch Faust, kennenlernte, hat sein Leben total verändert: «Ich glaube, ich werde nie wieder fröhlich sein können» (51). Auch die zweite entscheidende Wende in seinem Leben hat er Faust ‹zu verdanken›. Dieser überredet ihn trotz anfänglichen Widerstrebens, die Schriften des Johannes Hus zu lesen. Nach wenigen Seiten Lektüre gesteht Luther zwar «Das ist wahr», aber damit beginnt gleichzeitig seine zunehmende Verunsicherung: «Aber

das ist doch ein Ketzer» (67). Dieser Zwiespalt reicht tief. Er wünscht sich erneut, «das Buch nie gesehen» zu haben und versucht, es mit einem «Hinweg damit!» von sich zu weisen, während er den Überbringer, Faust, als «Satan» und «Baalspriester» beschimpft. Aber einen Ausweg aus diesem Dilemma bietet sich ihm nicht, er muß selbst entscheiden angesichts einer Situation, in der auch die Klage gegenüber Gott nicht weiterhilft: «Ewiger, allerbarmender Gott im Himmel, sind wir dahin gekommen, daß die Lüge mit der Macht der Wahrheit arbeitet und die Wahrheit mit der Lüge!». Der durch einen anderen, durch Faust herbeigeführte Verlust seiner religiösen ‹Unschuld› erschüttert seine gesamte Existenz, er weiß nicht mehr, wer er ist: «Ich glaube, ich bin ein Ketzer und somit ein Verdammter! Ich bin verdammt, verflucht, und Gott hat mich verworfen, mir den Rücken zugewandt, oder er schläft. Schläfst du, Gott, oder hältst Du mich zum Narren?» (67). Hatte die Lektüre der Bibel sein Leben erstmalig radikal verändert, so verwandelten ihn die Schriften des Johannes Hus aufs neue.

Aber bis auf diese hier genannten Parallelen und weltgeschichtlichen Zusammenhänge bleibt der religiös-theologische Sektor weitgehend ausgespart. «Theologie ist langweilig und gefährlich» hatte Strindberg an Schering (vgl. S. 245) geschrieben, und im Stück erklärt Luther seinen Freunden, und damit auch den Zuschauern, «Nun gehe ich zu meinen Theologen, und Euch macht Theologie ja keinen Spaß» (117). Lediglich indirekt macht sich der Glaube an ein überirdisches Etwas, das die Wege aller Menschen lenkt und Luther als sein spezielles, auserwähltes Werkzeug benutzt, stets bemerkbar. Dessen außergewöhnliche Bestimmung läßt der Verfasser immer wieder in indirekten Anspielungen und direkten Prophezeiungen durchblicken. Sein ganzer Weg ist von solchen begleitet. Staupitz spricht von seiner «Berufung» (69), davon, daß «die Augen aller seit langem auf dich gerichtet sind», ohne daß «man eigentlich weiß, warum» (70). Denn noch hat er «nichts getan», obwohl alle «etwas Großes» (70) von ihm zu erwarten scheinen. Er selbst ist sich ebenfalls im unklaren, obwohl er dann und wann unbekannte Kräfte in sich verspürt, «als ob er den Rhein in seinem Lauf aufhalten oder den Schwarzwald hinwegtragen könne» (69). Ein merkwürdiger Nimbus umgibt ihn überall. Sein Ruf verbreitet sich scheinbar unbegründet in ganz Deutschland. Erasmus konstatiert, Luther habe zwar nichts geschrieben, «aber es gibt Leute, die werden auch ohne Grund bekannt» (76). Noch auf der Wartburg, auf

der er sich lediglich als die «größte Schnauze Deutschlands» (143) bezeichnet, sieht er sich selbst, als ihn die Wirkung seiner Schriften, die ihm in der Schutzhaft unbekannt geblieben ist, durch Faust geschildert bekommt, lediglich als Werkzeug einer höheren Macht: «Gott lenkt! Gott lenkt, und wir sind nur Hanswurste und Clowns» (141). Diesem gebührt die Ehre, «denn er ist groß und gnädig, und ich bin ein Nichts» (142).

Diese Interpretation Luthers als größtenteils unbewußtes Werkzeug einer höheren Macht und nicht als die des großen Einsamen, des Übermenschen à la Nietzsche stimmt auch mit der Bedeutung überein, die Strindberg Luther in dem Essay *Die Mystik der Weltgeschichte* beimißt. Auch hier tritt uns ein «Doktor der Theologie aus Wittenberg» entgegen, der «den Glauben reformieren» wollte und der in der Überzeugung starb, es sei *ihm* gelungen (SS 54, 362). Aber er «hatte nur seine Aufgabe erfüllt», «ohne zu ahnen, welch politische Mission er ausführte» (SS 54, 362). Er war der «große Splitterer», voll von «inneren Widersprüchen» (363), der gegen den ‹Zeitgeist› stritt, obwohl auch er von ihm vorangeschwemmt wurde. Er war nichts anderes als «jemand aus Reih und Glied, der blind voranmarschiert, ohne die Absichten des Heerführers zu kennen, ein großes Werkzeug /.../ ein Mensch voller Hochmut und Demut, voll klarer Gedanken und unklarer Absichten» (SS 54, 365). Als eben solcher erscheint Luther uns auch im Drama. Im Gegensatz zu Gunnar Ollén, der einen Gegensatz zwischen der «barschen Lutherauffassung» des Essays und dem Drama festzustellen glaubt, ist für mich der Luther des Dramas eine konsequente Fortführung des Lutherbildes des Essays[8]. Beide sind Werkzeuge und Geführte eines «transzendenten Willens, der die Schicksale der Völker und Individuen von oben herab hinlenkt auf ein bewußtes Ziel, das nur der Führer vollständig kennt» (SS 54, 341).

Bote dieses transzendenten Willens ist in diesem Stück Dr. Johannes Faustus[9]. Er hat «Luther in der Bibliothek die Bibel in die Hand gedrückt und ihm im Kloster Hus' Schriften gezeigt»; erst auf der

[8] Vgl. hierzu auch SD. Lamms Deutung stützt meine Interpretation, wenn er von ihm behauptet: «Luther hat eigentlich keine selbständigen Ideen, er besitzt nur unglaubliche Kräfte» (S. 350f.).

[9] Lamm sieht in ihm lediglich «den Vertreter der freieren Bestrebungen der Renaissance und /.../ eine Entsprechung zu Gert Buchdrucker» und hält ihn ausschließlich für das Sprachrohr des Dichters (S. 351).

Wartburg erkennt Luther: «Ihr habt bei meinem Schicksal einen Finger mit im Spiel gehabt» (139). Faust ist auch derjenige, der die Kraft nennt, die alles lenkt. Auf den Vorwurf Karlstadts, daß Luther gebannt und alles verloren sei, antwortet er: «Und wenn? Niemand wagt es, ihn anzurühren! Maximilian, der uns verriet, starb im rechten Augenblick. Wird Luther nicht von der Vorsehung begünstigt?» (104). Faust, ihr Dolmetsch und (fast) allwissender Botschafter, taucht stets an den entscheidenden Stellen auf. Bereits im ersten Akt ‹profiliert› er sich und gehört danach zum Freundeskreis um Luther. Nach dem Reichstag zu Augsburg schaut er in einer mythischen-magischen Szene die Zukunft und bringt Luther am Ende die Befreiung aus der Schutzhaft auf der Wartburg. Auf jener eben genannten zweiten, höheren Ebene des Dramas ist er die zentrale Gestalt[10]. Die von ihm gesprochenen Sätze bilden das geistige, ‹innere› Band, das das Stück umschließt und zusammenhält. Er ist gewissermaßen dessen ‹Regisseur› und greift in seinen Verlauf immer wieder antreibend und korrigierend ein. Dabei sind sein Erscheinen und Verschwinden häufig von einem mystisch-magischen Schimmer umgeben. Der Wanderer, der das Zimmer als «kleiner, grauer Alter» (20) betritt, wird «während des Gesprächs immer größer, so daß er zu wachsen scheint» (21) und «sinkt» am Ende des Stücks «wieder in sich zusammen» (26). Er zaubert eine Flasche Wein und vier Gläser aus der Tasche (22), und die Weinflekken auf dem Tisch fließen in seiner Gegenwart zu einer Landkarte zusammen. Er wird als allwissend dargestellt und berichtet von der Entdeckung der Neuen Welt durch Christoph Columbus (40) ebenso unbehindert wie von der Ausgrabung des Laokoon in Rom (45), von der Kugelgestalt der Erde (41) ebenso wie vom Bau der Peterskirche und der Eroberung Konstantinopels durch die Türken (101). Aber nicht nur die Vergangenheit weiß er zu deuten, sondern auch die Zukunft vorauszusehen. Tetzel sagt er seinen Namen, sein Schicksal und sein letztes Verbrechen auf den Kopf zu (25), er prophezeit die Weltherrschaft der Habsburger (24f.) und sieht die Entwicklung Luthers zum siegreichen Widersacher Roms voraus. Als Luther ins Kloster geht, meint er im Kreis der Freunde, «er geht in die Festung und öffnet die Tore von innen» (62). So ist es denn auch kein Wunder, daß Volk

[10] Hier sei auf den bereits zitierten Brief vom 1.12.1902 an Schering hingewiesen (XIV, 4775), dem zufolge Faust eine zentrale Stellung im geplanten Zyklus einnehmen sollte (vgl. S. 242).

und Mönche in ihm einen Zauberer sehen, der seine Seele dem Teufel verschrieben hat. Tetzel erkennt ihn als «Doktor Johannes, der einen gewissen Ruf als Zauberer hat» (39), ja «der seine Seele dem Teufel verschrieben hat» (26). Geselle und Landsknecht nehmen reißaus, weil «ein Zauberer und ich nicht miteinander auskommen können» (26), weil «ich mich mit dem Teufel nicht schlagen kann» (26). Aber gegenüber Karlstadt, der ebenfalls in ihm einen Zauberer sieht, reduziert Faust seine Bedeutung auf ein ‹menschliches› Maß. Er bezeichnet sich als jemand, «der nur seine Schlüsse zieht» (105), lediglich «die Zukunft aus der Gegenwart» berechnet und – «das ist einfach!» – «mit Hilfe dreier bekannter Größen die vierte, unbekannt» (102) sucht. Er ist nur der «Zuschauer, der seine Vernunft behält, wenn andere sie verlieren. Ich bin nichts von dem was Du glaubst, und Du findest keinen Namen, der für mich paßt» (105). In dieser Szene, die an die Selbstvorstellung Mephistos im *Faust* erinnert, beschreibt er auch das letztlich Unfaßbare seiner Sendung und den ihn Sendenden mit den Worten: «Der, der ist, war und sein wird, lächelt über Euch, aber er benutzt Euch. Alles, was ihr sagt, sind leere Worte und die Wege, die Ihr geht, führen nicht dorthin, wohin Ihr meint» (105). Luther gegenüber umreißt er seine vollbrachte Arbeit als die «einer Hebamme» (144). Er gibt Luther den Rat «Leb in der Gegenwart». Selbst geht er «weiter vorwärts, auf das unbekannte Kommende zu, das dem hier wohl ähnlich, aber nicht dasselbe sein wird» (144).

Diese Botschaft der ewigen Wiederkehr, die das Stück letztlich dennoch klar und deutlich aus den teutsch-nationalistischen Niederungen der Publikumsbauernfängerei heraushebt und es mit dem übrigen Werk Strindbergs verbindet, wird in dem Stück mehrfach, und zwar von Faust, verkündet. So heißt es im Hinblick auf die Weltgeschichte beruhigend Amsdorff gegenüber, der nach dem Fall Konstantinopels die Christenheit in Gefahr sieht: «O nein. – Alles dient allem!» (84). Die Frage nach «Was war im Anbeginn?» beantwortet Faust, auch hier wieder Sprachrohr seines Schöpfers, mit den Sätzen: «Alles! Alles ist alles und in allem! Alles dient allem!» (102). Gott wird in diesem philosophischen System zu einem Synonym für den Zeitgeist. Er ist «gerecht» und «die Gerechtigkeit muß unparteiisch» (103) sein. Weder die Anhänger des Papstes noch die Luthers können oder dürfen sich auf ihn berufen. Er ist «weder dafür noch dagegen» (103). Und dennoch ist er immer derjenige, «der lenkt» (141), der die Menschen

als seine Werkzeuge nach einem vorherbestimmten Plan benutzt und ihre Gegensätzlichkeit, ihre Widersprüchlichkeit fast hegelianisch-dialektisch in seine Berechnungen eingebaut hat[11].

Auch hier sind erneut die Beziehung zum Essay *Die Mystik in der Weltgeschichte* deutlich, dessen Thesen und Ansichten in der *Nachtigall von Wittenberg* erläutert und der dichterischen Form entsprechend dramatisch zugespitzt werden. Der gesamte erste Akt ist zum großen Teil nichts anderes als eine einzige Geschichts-Predigt. In ihr stellt Faust im Auftrag ‹seines› Dichters einen der entscheidenden Wendepunkte der äußerlichen Weltgeschichte in der Reise des Christoph Columbus dar. Auch er war zunächst in den Augen der Umwelt nichts anderes «als ein Narr, der nach Westen fährt, um nach dem Osten zu kommen» (21). Darin gleicht er im geistesgeschichtlichen Bereich Luther, der glaubte, «den Glauben reformiert zu haben» und statt dessen das «geistige und weltliche Römerreich» gestürzt hatte (SS 54, 362). «Alles ist in allem» (vgl. S. 261). Der «Diener des Antichrist wird den Antichrist stürzen», und dies im Dienst des Antichrist; der «Betrüger und Unterdrücker wird gegen seinen Willen die Freiheit bringen» (35).

Diese Auffassung von einer vorherbestimmten Synthese, von einer «coincidentia oppositorum» ist alles andere als umstürzlerisch, revolutionär. Der Gesang der Nachtigall huldigt, wie Strindberg selbst zu dieser Zeit, dem «großen Syntheisten» (SS 54, 398). Er «vereinigt die Gegensätze, bewahrt das Gleichgewicht» und ist seinem eigenen System immanent als «unsichtbarer Gesetzgeber» (SS 54, 398). Wie *Die Mystik der Weltgeschichte* propagiert auch das im direkten Anschluß daran entstandene Drama eine unausweichliche Entwicklung auf ein Ziel hin, das nicht von Menschen, sondern nur von der Vorsehung gesehen und bestimmt werden kann. Nicht einmal die Wegwahl können sie beeinflussen. Daher wird Karlstadt als «Iskariot Karlstadt» abgefertigt, daher wird sich Luther im Auftrag der Fürsten gegen die aufrührerischen Rotten der Bauern und Wiedertäufer wenden. Da das Lied der Wittenbergschen Nachtigall sich aber gleichzeitig auch an ein ganz bestimmtes, in Zeit und Ort zu lokalisierendes Publikum wandte,

[11] Ohne in diesem Zusammenhang eine direkte Beeinflussung Strindbergs durch Hegel zu postulieren oder gar konstruieren zu wollen, sei hier betont, daß ich die Untersuchung der Beziehungen Strindbergs zu Hegel für ein wichtiges Desiderat der Strindbergforschung halte. Vgl. hierzu den in Anm. 1 genannten Aufsatz des Verfassers, in dem ich bereits auf diese Problematik aufmerksam gemacht habe.

mußte es falsch klingen. Der unisono vorgetragene Männerchor des Lutheranhangs, die Balladen des Ulrich von Hutten und der kitschig-schöne Sonnenaufgang über Thüringen und Deutschland ertränken die ernstzunehmende, allgemeingültige Botschaft der «Nachtigall», lassen sie plump einhertrapsen. An diesem unüberhörbaren Gegensatz zwischen beabsichtigter Allgemeingültigkeit und ebenso beabsichtigter Werbung um ein Publikum, die in diesem Fall unvereinbar miteinander waren, mußte das Drama scheitern.