

Strindbergbilder in der Zeit des deutschen Expressionismus

Autor(en): **Volz, Ruprecht**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Beiträge zur nordischen Philologie**

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

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858415>

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.

RUPRECHT VOLZ

Strindbergbilder in der Zeit des deutschen Expressionismus

Die überragende Bedeutung August Strindbergs für das Drama des deutschen Expressionismus war in den Jahren von 1910 bis 1925 – dem Zeitraum, dem der vorliegende Überblick gilt – bei Feinden und Verteidigern des Dichters gleichermaßen unbestritten, und auch vom heutigen Standpunkt aus erscheint die entscheidende Rolle Strindbergs für diese vorzüglich deutsche literarische Epoche unbezweifelbar. Ein Blick in den *Index Expressionismus*¹, den Paul Raabe als Bibliographie der Artikel in Zeitschriften und Jahrbüchern jener Periode in 18 Bänden gesammelt und herausgegeben hat, führt zu 31 Übersetzungen von Gedichten und Aufsätzen des Autors und zu 119 Arbeiten, die sich mit Leben und Werk dieses umstrittenen Schriftstellers befassen. Auch die rasch ansteigende Kurve der Aufführungszahlen der Dramen veranschaulicht die Schnelligkeit, mit der August Strindberg die deutsche Bühne erobert hat: waren es in der Spielzeit 1909/10 nur 33, 1910/11 56, 1911/12 119 Aufführungen, so wächst deren Anzahl nach dem Tod des Schweden im Mai 1912 in der Spielzeit 1913/14 auf 323, ein Jahr später auf 349, danach in einem jähen Sprung auf 764 Aufführungen und erreicht 1916/17 mit 769 Aufführungen in der Mitte des 1. Weltkrieges ihren Höhepunkt, von dem 1917/18 mit 433 Aufführungen ein schneller Abstieg einsetzt², um nach 1933 bis gegen Null zu führen.

Angesichts dieses gesicherten Befundes, der sich auf die Statistik und die *communis opinio* der Literaturwissenschaft stützen kann, erscheint die Suche nach einer umfassenden, monographischen Darstel-

¹ *Index Expressionismus. Bibliographie der Beiträge in den Zeitschriften und Jahrbüchern des literarischen Expressionismus 1910–1925*, hrsg. von Paul Raabe, 18 Bände, Nendeln/Liechtenstein 1972.

² Zitiert nach WOLFGANG POENSGEN, *Der deutsche Bühnen-Spielplan im Weltkrieg* (=Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 45), Berlin 1934, S. 57.

lung des Themas «Strindberg und der deutsche Expressionismus» erfolgversprechend zu sein. Umso verwunderlicher ist es, daß weder von germanistischer noch – etwa im Rahmen der Rezeptionsforschung der letzten Jahre – von nordistischer Seite eine Gesamtdarstellung dieses Problemkreises vorgelegt worden ist. Nur zwei schon vor mehr als 25 Jahren erschienene größere Untersuchungen widmen einigen Raum dem Einfluß Strindbergs auf das expressionistische Drama in Deutschland: Carl Enoch William Leonhard Dahlströms *Strindberg's Dramatic Expressionism*³ (zuerst 1930 erschienen) und Maurice Gravier's *Strindberg et le théâtre moderne*, dessen erster Teil (1949 erschienen) Strindbergs Einfluß auf das Drama des Naturalismus, auf Wedekind und auf die Bühnenwerke des Expressionismus untersucht⁴.

Die einzige neuere Arbeit zur Wirkungsgeschichte Strindbergs in Deutschland kommt ebenfalls wieder aus dem Ausland, aus Dänemark: Kela Kvam untersucht in *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik*⁵ den wichtigen Aspekt der Vermittlung von Strindbergs Werken, hauptsächlich der Kammerspiele und des *Traumspiels*, durch die Inszenierungen Max Reinhardts, der durch seine Bühnenkunst dem schwedischen Dramatiker wesentlich zum Durchbruch verhalf und ihn zu *dem* ausländischen Dramatiker des expressionistischen Theaters in Deutschland machte.

Wer sich mit dem Thema «Strindberg und der deutsche Expressionismus) näher beschäftigt, sieht sich einer Flut von Material gegenüber: zahlreiche Bücher zeugen von der erbitterten Auseinandersetzung um Person und Werk des Dramatikers, eine noch größere Zahl von Aufsätzen in literarischen Zeitschriften und Theaterprogrammen ergriffen Partei, und eine fast unüberschaubare Fülle von Aufführungsberichten spiegelt die breite, öffentliche Wirkung bei Kritik und Publikum wider. Dieses reiche Quellenmaterial, das sich oft in schwer zugänglichen Zeitschriften und Tageszeitungen verbirgt, ist nur zum Teil

³ CARL ENOCH WILLIAM LEONHARD DAHLSTRÖM, *Strindberg's Dramatic Expressionism*, Ann Arbor 1930, 2. erw. Auflage New York 1968.

⁴ MAURICE GRAVIER, *Strindberg et le théâtre moderne. I: L'Allemagne* (=Bibliothèque de la Société des études germaniques II), Lyon/Paris 1949.

⁵ KELA KVAM, *Max Reinhardt og Strindbergs visionære dramatik* (=Teatervidenskabelige Studier III), København 1974. Vgl. dazu meine Rezension in Text & Kontext 3, 1975, S. 115–120.

und mit einigen, wohl unvermeidbaren Fehlern durch den bereits erwähnten *Index Expressionismus* und die von Barbara Gentikow herausgegebene Bibliographie der deutsch-skandinavischen Wechselbeziehungen⁶ erschlossen.

Die folgenden Ausführungen gelten nicht dem Einfluß Strindbergs auf die expressionistische Dichtung, vielmehr soll gezeigt werden, wie im Bewußtsein des Publikums das Bild Strindbergs beschaffen war, das durch die Kritik und die Fehde zwischen Anhängern und Gegnern bestimmt wurde. Schon die Formulierung des Themas «... in der Zeit des deutschen Expressionismus» weist darauf hin, daß sich der Überblick nicht auf die Strindbergrezeption des deutschen Expressionismus beschränkt (dieser Schwerpunkt war nur in einer frühen Phase der Vorbereitung für dieses Referat gesetzt worden, wobei sich der überraschende Befund ergab, daß keine nennenswerten theoretischen Äußerungen der deutschen Expressionisten über Strindbergs Werk vorliegen), sondern eine synchrone Betrachtungsweise der verschiedenen Positionen gewählt wurde, die für literatur- und ideologiegeschichtliche Fragestellungen in diesem Zusammenhang fruchtbarer erschien. Außerdem sollen einige Beispiele bisher unbeachteter dichterischer Würdigungen vorgelegt werden, die aus einer unmittelbaren Begegnung mit Strindbergs Werk erwachsen sind.

Werk und Auseinandersetzung um das Werk sind seit dem Beginn des Strindbergschen Schaffens untrennbar miteinander verbunden. Bezeichnenderweise hatte bereits die Versauflage des *Mäster Olof* 1878 ein Pamphlet unter dem Verfasserpseudonym Jonas Hägg hervorgerufen, und 1887 galt der Dichter in der Schrift *Strindbergslitteraturen och osedligheten bland skolungdomen (Die Strindberg-Literatur und die Unsittlichkeit unter der Schuljugend)* von John Personne als öffentliche Gefahr. Eine frühe deutsche Kritik aus dem Jahr 1899 stammt von M.G. Conrad. Unter der Überschrift *Nordische Scheingrößen* werden in einer Besprechung der *Legenden* Strindberg, Ola Hansson und Laura Marholm abqualifiziert:

⁶ BARBARA GENTIKOW (HRSG.), *Skandinavische und deutsche Literatur. Bibliographie der Schriften zu den literarischen, historischen und kulturgeschichtlichen Wechselbeziehungen* (=Skandinavistische Studien Band 3), Neumünster 1975, S. 89–96.

Eine windige Artistenbande der hypermodernen Théâtre-, Variété- und Zirkus-Dichterei wollte den Strindberg als geistige Kapazität ersten Ranges etabliert wissen, als mustergebende, höchste Kunsterscheinung. ...Kranke Gehirne, schwache Herzen – wer will da noch überragenden Persönlichkeits-Geist sehen? Wer vermag in ihren Schriften noch den Grundriß einer neuen, mächtigen Kunst- und Lebensgestaltung zu erkennen? Oder gar das Leuchten des freiesten Zukunftsgeistes? ...Und diese traurigen Tagebuch-Fragmente und feuilletonistischen Skizzen haben mit *Legenden* im reinen Kunstsinne absolut nichts zu thun. Sie wären Vorspiegelungen falscher Thatsachen, wären sie nicht pathologische Dokumente.⁷

Im Vorwurf des manipulierten Ruhms durch bestimmte intellektuelle Kreise, in der Kritik an der Person des Autors selbst und dem Argument einer psychischen Erkrankung finden sich bereits die Elemente, die in der Zeit des Expressionismus wieder aufgegriffen werden.

Als August Strindberg am 22. Januar 1912 seinen 63. Geburtstag feierte und ihm an diesem Tag 20000 Kronen als Nationalspende und Anti-Nobelpreis überreicht und ein Fackelzug von der Arbeiterjugend dargebracht wurden, fand dies auch in Deutschland einen großen Widerhall. So wurde im *Simplicissimus* vom 22. Januar 1912 ein Gedicht *Strindbergfeier* von Peter Scher veröffentlicht:

Der Dichter soll sein Vaterland erkennen;
Weg mit dem Märchen vom getretenen Geist –
Die Flamme soll nicht ungesehen verbrennen
Wie bei den Deutschen jener Kleist!

Im Norden sei ein Zeichen aufgerichtet
Der neuen Welt, die zu den Großen steht
Und sich zu Liebe und in bar verpflichtet –
Wenn einer in die Sechzig geht!

Er ist uns dreißig Jahre fremd geblieben,
Doch Gott sei Dank: In diesem Jubeljahr
Sahn wir die Brücke, und wir unterschrieben
Zu zwanzigtausend Kronen bar.

Gewiß und ja: Auch er hat zur Vergiftung
Der Bürgeratmosphäre viel getan,
(Weshalb wir, schmerzbewegt, die Nobelstiftung
So weit als möglich von ihm sahn!)

⁷ M. G. CONRAD, *Nordische Scheingrößen*, in: Die Gesellschaft. Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik, 15, 1899, S. 423.

Jedennoch, Brüder einer weiten Erde,
 Laßt uns nicht kleinlich sein in diesem Jahr,
 Da uns noch je die Feiertagsgebärde
 Des Jubiläums heilig war!

Empor die Herzen, zieht in Fackelzügen
 Vor dem gerührten Volk zu seinem Haus:
 Hoch das Genie! Der Grog schäumt in den Krügen
 Wie Bürgerstolz im Weltapplaus.⁸

Als August Strindberg knapp vier Monate später stirbt, würdigt in einem Nachruf des *Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit* der Herausgeber und einzige Mitarbeiter der Zeitschrift, der spätere Rätepolitiker Erich Mühsam (1878–1934) Werk und Gestalt des Dramatikers:

... Mein subjektives Gefühl ist voll Bewunderung für die ungeheure dichterische Dynamik, die in Strindbergs Werken Gestaltung fand, und voll Ablehnung gegen das abgründlich hässliche Weltbild, das sich in allen seinen Leidenschaften spiegelt. Nichts erschien diesem Riesenvogel göttlich, alles sah er durch die Brille einer qualvollen Teufelsgläubigkeit. Die Konsequenz der Satanskonfession Strindbergs war der Gang nach Damaskus, war die Flucht ins Christentum. Aber Strindberg blieb als Christ, was er als Heide gewesen war: ein mystischer Nörgler, ein fluchender Titan.

Mühsam verweist am Ende noch auf Strindbergs Rolle als gefährlichster Feind der Wissenschaft, «deren <Erkenntnisse> zerstückelt werden», und auf seinen Haß gegen das Weib «mit der ganzen Inbrunst seiner gigantischen Künstlerschaft».⁹ In diesen Worten ist noch die Bereitschaft deutlich, die Persönlichkeit Strindbergs mit all ihren Widersprüchen ohne ideologische Einseitigkeit zu erkennen und anzuerkennen.

Dies gilt auch für die Haltung Alfred Döblins, der in der Zeitschrift *Der Sturm* 1912 über die *Einakter von Strindberg* schreibt: «... Der sinnfälligste Fehler Strindbergs, Mystik, Aberglaube, Paranoia eingeschlossen, nimmt es an Lebenstüchtigkeit und Kraft mit jeder Sechzig-Zentimeter-Panzerplatte auf. Dies ist es, wenn ich es auf eine kleine Formel bringen soll: die Werke sind im Angesicht des ewigen Todes

⁸ *Simplicissimus* 16. Jg., Nr. 43, vom 22. Januar 1912, S. 754.

⁹ Alle Zitate aus ERICH MÜHSAM, *Strindberg*, in: *Kain. Zeitschrift für Menschlichkeit* 2, 1912, No. 3. S. 33–34.

geschrieben.»¹⁰ Die bereits genannten Aufführungszahlen zeigen, daß die Dramen Strindbergs erst nach dem Tod des Dichters ihre maßgebende Rolle gewannen, einen prägenden Einfluß auf das geistige Leben ihrer Zeit ausübten und trotz gelegentlicher Eingriffe der Zensur aus sittenpolizeilichen oder konfessionellen Gründen während des 1. Weltkrieges die deutschen Bühnen beherrschten. Bernhard Diebold spricht von einer «Strindberg-Ekstase»¹¹ dieser Jahre, Paul Zech von einem «Zeittypus»¹², zu dem in diesen Tagen irgendwie Stellung genommen werden müsse, es fehlt aber auch nicht an Bezeichnungen wie «Strindberg-Epidemie», «Strindbergpest» oder «Strindberg-Seuche»¹³.

Es drängt sich die Frage auf, wie es denn überhaupt zu dieser überragenden Bedeutung des schwedischen Dramatikers in den Jahren des 1. Weltkrieges kommen konnte. Die Rolle des expressionistischen Theaters, das in den Elementen der Dramenstruktur dem Drama Strindbergs verpflichtet ist, darf natürlich nicht unterschätzt werden, doch erklärt dies nicht den Durchbruch des Strindbergschen Werkes auf breiter Front, zumal die Qualität der häufig verwendeten Übersetzung von Emil Schering eher ein Hindernis darstellte. Es muß eine umfassende Aufnahmebereitschaft beim Publikum vorausgesetzt werden, das sich in der Art existentieller Erfahrung mit dem Dichter verbunden fühlen konnte und seine eigene Zeitstimmung in dramatischer Form objektiviert fand. Auch Wolfgang Poensgen sieht in der Gleichgestimmtheit des Lebensgefühls und der Behandlung gegenwartsnaher Probleme den Grund für den Bühnenerfolg:

Der Weltkrieg hat diesen Prozeß der Auseinandersetzung mit dem <Zeitphänomen> Strindberg sicherlich beschleunigt. Denn neben den gesellschaftskritischen Stücken, in denen sich der nordische Dramatiker mit dem Verhältnis der Geschlechter zueinander, vor allem mit der Institution der bürgerlichen Ehe, befaßt, begannen bei den vom Krieg erschütterten

¹⁰ ALFRED DÖBLIN, *Einakter von Strindberg*, in: *Der Sturm* 3, 1912, Nr. 130, S. 170–171.

¹¹ BERNHARD DIEBOLD, *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. Vierte, neu erweiterte Auflage, Berlin 1928, S. 149. (Ndr. New York 1972)

¹² PAUL ZECH in der *Neuen Theaterzeitschrift* vom 27. Januar 1914, hier zitiert nach Poensgen, S. 58.

¹³ Zitiert nach ECKHART PILICK, *Strindbergs Kammerspiele. Ein Beitrag zur Dramaturgie des intimen Dramas*, Diss. Köln 1969, S. 139f.

und vielfach resignierenden Menschen auch die Bühnenwerke Interesse zu wecken, in denen die Strindbergsche Welt mit ihrer Sehnsucht nach Erlösung von allen irdischen Qualen, mit ihrer Gleichwertigkeit von Traum und Wirklichkeit, mit ihrer Hinwendung zu einem religiösen Mystizismus die gepeinigte und gehetzte Menschheit unmittelbar ansprechen mußte.¹⁴

Dieses Bedürfnis nach Strindbergs Werken in extremen Lebenssituationen bezeugen auch die Angaben in Hermann Pörzgens *Theater ohne Frau*¹⁵, in dem eine Darstellung des Theaterspiels in Lagern deutscher Kriegsgefangener während des 1. Weltkrieges gegeben wird: eigene Theatergruppen zeigten den *Vater* in fünf und *Kameraden* in drei Lagern, und einmal wurde sogar – eine das Makabre streifende Vorstellung – *Fräulein Julie* nur von Männern aufgeführt!

Die Vielzahl der Bücher und Aufsätze in der Auseinandersetzung um Strindberg und sein Werk während des 1. Weltkrieges und in den Jahren unmittelbar danach läßt es geraten erscheinen, von der chronologischen Betrachtungsweise abzurücken und den Versuch einer Typologie des Strindbergbildes zu unternehmen, das sich mit seinen gegensätzlichen Zügen je nach Standort des Schreibers herausbildete. Diese Ausführungen können und wollen keine Gesamtdarstellung der vielfältigen Positionen innerhalb der Auseinandersetzung um Strindberg geben, sondern beschränken sich auf die Verdeutlichung einiger Prototypen des Strindbergbildes in der Zeit des deutschen Expressionismus und auf eine Darbietung ausgewählten Materials in der Hoffnung, daß bald eine rezeptionsgeschichtlich orientierte Untersuchung alle Aspekte des Themas «Strindberg und der deutsche Expressionismus» in der gebührenden Breite darstellen wird. Daß hier z.B. die Vermittlerrolle von Julius Bab, von Anselm Ruest (hinter diesem Anagramm verbirgt sich der Max Stirner-Anhänger Ernst Samuel) oder des anthroposophischen Schrifttums nicht berücksichtigt wird, daß der ganze musikalische Bereich – etwa in der Gestalt von Julius Weismann¹⁶,

¹⁴ POENSGEN, S. 58.

¹⁵ HERMANN PÖRZGEN, *Theater ohne Frau. Das Bühnenleben der kriegsgefangenen Deutschen 1914–1920* (=Dokumente zur Geschichte der Kriegsgefangenen des Weltkrieges Band 2), Königsberg Pr./Berlin 1933, S. 97.

¹⁶ Einiges Material bietet die von Wilm Falcke herausgegebene Jahressgabe 1956 des Julius Weismann-Archivs Duisburg *August Strindberg – Julius Weismann*, Duisburg 1956.

dem Komponisten der Opern *Schwanenweiss*, *Gespensersonate* und *Traumspiel* – übergangen wird, fordert die gebotene Beschränkung. Deshalb wird sich die folgende Darstellung auf vier Positionen in der Zeit des deutschen Expressionismus konzentrieren, in denen Strindberg als der Zerstörer des Dramas, als Führer der literarischen Konvention, als tragische Seele und als Dichter des männlichen Geistes erscheint.

Strindberg, der Zerstörer des Dramas

Die umfassendste Kritik der expressionistischen Dramatik stammt aus der Feder des Schweizer Schriftstellers Bernhard Diebold (1886–1945), der von 1913 bis 1916 als Dramaturg am Münchner Schauspielhaus tätig war. Sein Hauptwerk *Anarchie im Drama* erschien zuerst 1921, der große Erfolg ermöglichte 1928 eine vierte, neu erweiterte Auflage, die die Grundthesen der 1. Auflage unverändert übernahm. Im Vorwort zur dritten Auflage nennt der Verfasser sein Buch «die Geschichte einer durch ihre Unvollendung und kämpferische Negation charakteristischen Epoche»¹⁷, an deren Geist Kritik geübt wird mit dem Ziel der «Reinigung der expressionistischen Dramaturgie».¹⁸ Die Bühnenwerke seiner Zeit sieht Diebold von einer formalen und ethischen Anarchie und einem Verlust der bindenden Idee im Drama bedroht und führt diese Gefährdung auf die Gestalt Strindbergs zurück, dessen *Nach Damaskus* zur «Mutterzelle des expressionistischen Dramas»¹⁹ wird. Aus diesem Grund werden dem Werk und der Person des schwedischen Dramatikers mehr als 80 Seiten gewidmet, in denen Diebold einen gnadenlosen Gerichtstag hält. Diese umfassende Abrechnung mit Leben und Werk Strindbergs hat wesentlich sein negatives Bild beim Publikum bestimmt.

Während der Verfasser unter der Überschrift «Strindberg – fin de siècle» den Einaktern und dem *Vater* einigermaßen Gerechtigkeit widerfahren läßt, richtet sich die Schärfe seiner Kritik gegen den jähren Gefühlsumschwung Alices am Ende des *Totentanzes* und nimmt in

¹⁷ DIEBOLD, *Anarchie im Drama*, 4. Aufl., S. 9.

¹⁸ *Ibid.*, S. 10.

¹⁹ *Ibid.*, S. 165.

einem Ausfall gegen die Person Strindbergs gegen den Geschlechterkampf Stellung: «Eines aber fordert deutlichste Aussage: die Strindbergschen Konflikte aus Haßliebe sind nicht elementar. Sie zeigen nicht «den Mann» und «das Weib» in einer notwendig gegensätzlichen Geschlechtstypik. Denn die Frau nähert sich zu sehr der Emanzipation und der Mann wehrt sich weniger mit den Waffen seiner ureigenen Brutalität als in der weiblichen Taktik des dialektischen Guerillakriegs. Literaten-Ehen reichen nicht aus zu einem Mythos vom Kampf der Geschlechter.»²⁰ Bei Hebbel, Wagner und Ibsen steht in der Gestalt der Senta, Genofeva oder Solveig die Frau als die Verkörperung des Ewig-Weiblichen erhaben über dem Mann, ihre Liebe – so Diebold – macht sie rein, heilig und wenig körperhaft trotz ihrer Triebe, beim «verängstigten Weiberhasser» Strindberg zieht das Weib als Schwerkraft den Mann vom Himmel herunter²¹. Der Bühnendichter Strindberg sei nicht fähig gewesen, den Seelen Form zu geben und das Chaos zu bezwingen, da der psychologische Charakter aufgelöst und ein symbolischer Spieler eingeführt wurde. Mit dem Unbekannten in *Nach Damaskus* stehe zum ersten Mal der «Monologist des expressionistischen Dramas»²² auf dem Theater, jener «eher lyrische als dramatische Ankläger der Menschheit und Ausschreier seiner Schmerzen».²³

Die Gegenspieler sind nur Spiegelreflexe des Einen, die Gespräche nur Selbstgespräche. «Der Held wird zum Raisonneur seiner Vielfältigkeit. Zum Conférencier seines Ich-Personals: nicht mehr ein individueller Mensch, sondern ein Sprecher, ein Agent seiner werdenden Ganzheit. Sein ist die Welt, die er erklärt und denkt; ... Seine Selbstbiographie wird zur Kosmographie – seine unglückliche Liebe und seine leeres Portemonnaie zum Leid der ganzen Menschheit.»²⁴

Als Gegenposition zu diesem lyrischen Grundmuster der *einen* Hauptperson erscheint der Dramatiker, der Individuen als Gegenmächte auf den Plan stellt und sie zur ewigen Zweiheit vom Menschen und seinen Schicksalsgegnern objektiviert. Es folgt dann der Vorwurf, daß *Nach Damaskus* keine Fabel habe: «Es geschieht nichts, was als Haupthandlung symbolische Tat des Unbekannten würde.»²⁵

²⁰ Ibid., S. 157.

²¹ Ibid., S. 158 f.

²² Ibid., S. 165.

²³ Ibid., S. 165.

²⁴ Ibid., S. 167.

²⁵ Ibid., S. 169.

Hier ist deutlich zu sehen, nach welcher Methode Diebold seine Kritik an der Dramatik Strindbergs formuliert und welcher prinzipielle Fehler in dieser Argumentation liegt: zunächst wird das dramatische Phänomen bezeichnet und mit oft karikierenden Zügen beschrieben, dann wird es mit der Elle des klassischen Kanons gemessen, der an den Forderungen des aristotelischen Dramas orientiert ist und jede Abweichung als Fehler erscheinen läßt. Mit dieser Verfahrensweise ist es unmöglich, ein Drama aus sich heraus zu verstehen und die revolutionäre Erneuerung des Dramas durch Strindberg zu erkennen und zu würdigen. Auch der Schluß des dritten Damaskus-Teils verfällt dem Verdikt des Kritikers, der in dem Motto «Humanität und Resignation» einen «primitivsten Kompromiß mit dem Leben, von schülerhafter Unoriginalität des Geistes und Unbeteiligtheit der Seele»²⁶ sieht. Und wieder zielt die Kritik nur vorübergehend auf das Werk, eigentlich aber auf seinen Verfasser: «Der Büber und Sünder Strindberg hätte sein Drama konsequenter formen müssen, damit man ihm diese Schlagworte als die Errungenschaft *seiner* Weltanschauung glaube. Aber er hatte selber weder Weltanschauung noch Gottanschauung und mußte daher seine Gestalten in der bürgerlichen ideen- und glaubenslosen Stubenhölle der biographischen Kleinlichkeit verkommen lassen.»²⁷ Strindberg sei weniger Dramatiker als Theatraliker, in dessen Bühnenwerken das eigentliche Drama, ein «wirklicher Herzenskampf»²⁸ fehle, dafür aber auf der primitiven Szene mit Symbolen, Requisiten, Musik und Farbe eine «Theaterpoesie» geschaffen werde, die auf «Stimmungskunst» angelegt sei.

Diese Inszenierung einer literarischen Götterdämmerung könnten wir als Beispiel eines Fehlurteils zu den Akten der Literaturgeschichte legen, wenn nicht durch die Wendung vom Werk zur Person des Verfassers eine neue Ebene betreten wäre, die das Bild Strindbergs als des Zerstörers des klassischen Dramas um eine ganz anders geartete Dimension erweitert. Wenn Diebold von der «unzulässigen Toleranz einer enzyklopädischen Bildungshuberei»²⁹ oder dem Mangel an der Idee, der Liebe, dem Willen oder dem Glauben spricht, ist dies aus

²⁶ Ibid., S. 174.

²⁷ Ibid., S. 174f.

²⁸ Ibid., S. 192.

²⁹ Ibid., S. 227.

seiner weltanschaulichen Haltung verständlich. Seine Kritik zielt aber tief in die Persönlichkeit Strindbergs: «Das Sich-Fühlen in Qual ist bei Strindberg elementar. Ein sadistisches Schmerzbegehren bei der Aufdeckung der Übel und in der wollüstigen Verkennung des Guten. Ein rechthaberisches Frohlocken über den Nachweis der schlechtesten aller Welten. Ein genialischer Dämon haßt sich hier aus; ohne Abstand zu den Dingen; unweise aus Mangel an geistiger Verarbeitung des Lebens. Ein dem bürgerlichen Alltag Unterliegender aus Nerven-, Willens- und Geistesschwäche.»³⁰

«Strindbergs Werk und Geist aber ist krank. Die Epidemie der literarischen Neurosen hat in ihm einen Hauptherd; sein geistiges Werk ist verschwommen, seine Weltanschauung nicht lehrbar, seine seelische Not zu bürgerlich formuliert; seine Persönlichkeit zu zerfahren, zu vieldeutig, zu feminin, zu ungeistig.»³¹

Diese Auffassung von der Geburt des Strindbergschen Dramas aus dem Geist der Psychopathologie formte das Bild vom geisteskranken Strindberg, das aus den medizinisch-psychiatrischen Untersuchungen von Rahmer, Storch und Jaspers weitere Nahrung erhielt und den «Zeittypus» zum «Fall Strindberg» degradierte und verharmloste.

Strindberg, der Führer der literarischen Konvention

Drei Jahre vor Diebolds *Anarchie im Drama* war 1918 das Buch *Strindberg. Eine Kritik* des Wiener Essayisten Otto Kaus³² erschienen, in dem ebenfalls eine grundlegende Abrechnung mit der Rolle Strindbergs in den Jahren 1914 bis 1917 geschieht. Es wird jedoch nicht die gefährliche Faszination des Dramatikers auf die junge deutsche Dichtergeneration dargestellt, sondern mit der Kritik bei dem Träger des beispiellosen Erfolges, beim Publikum, angesetzt, da «der größte Einwand gegen Strindberg sein Publikum ist».³³ In einer strikten Unter-

³⁰ Ibid., S.212.

³¹ Ibid., S.228.

³² Otto Kaus, geb. 1891 in Triest, lebte bis zu seiner Emigration in Wien, schrieb Werke über Gogol, Dostojewski und Flaubert, gab zusammen mit Alfred Adler und Leonhard Seif den Band *Individuum und Gesellschaft* heraus; ab 1919 war er Herausgeber der Zeitschrift Sowjet. Kommunistische Monatsschrift.

scheidung zwischen Publikumsurteil und Ästhetenurteil ist der Bühnenerfolg in den Augen von Otto Kaus keinesfalls ein Beweis für die künstlerische Bedeutung des Dichters, der den Erfolg verdient, «weil die Zeit den Dichter braucht, und sie braucht ihn, weil der Dichter so denkt und so empfindet, wie der Zeitmensch es im Kampf ums Dasein gelernt hat». ³⁴

Der Siegeszug Strindbergs über die deutschen Bühnen ist für Kaus auch keine Anerkennung ästhetischer Qualitäten durch den Zuschauer, sondern das Ergebnis eines bewußt gesteuerten historischen Prozesses, der von einer klar umrissenen Interessengemeinschaft inszeniert und gelenkt wird. Das Publikum Strindbergs ist in den literarischen Salons zuhause, «es kommt aus jenen Kreisen, welche ihre geistige Bildung der spezifischen literarischen Voreingenommenheit anpassen. Der Erfolg Strindbergs, als selbständiges gesellschaftliches Phänomen, wird abgegrenzt und zusammengehalten durch den Einfluß der akademischen Übereinkunft» ³⁵, der literarischen Konvention, in deren Mittelpunkt Strindberg steht und durch sie herrscht, wie auch die Konvention durch Strindberg herrscht. Der Schauplatz dieser Wechselwirkung ist die literarische Zeitschrift und das Theater, das durch seine Breitenwirkung als *das* Mittel der Propaganda dient. Aber erst durch den Inhalt der Werke, der bei den Zuschauern einen gewissen Reiz hervorruft, konnte es zu einer für den Erfolg notwendigen Übereinstimmung zwischen Bühne und Parkett kommen: «Bei Strindberg genießt das Publikum psychologisierende Skepsis und die unbestimmt metaphysische Aspiration des Irreligiösen in Reinkultur und selbstbewußter Hingabe.» ³⁶ Der Kritiker sieht vom Strindbergkult einen «menschlich zersetzenden Einfluß» ³⁷ ausgehen, daß der Zuschauer lernt, sich in den fragwürdigsten Situationen des Daseins bedeutungsvoll und <interessant> zu fühlen und vor den Forderungen der Selbstbestimmung und Selbstverantwortung auszuweichen: «Strindbergs Religion ist die Religion des guten Abgangs. Sie ist die Berufung auf das

³³ OTTO KAUS, *Strindberg. Eine Kritik*, München 1918, S. 6. Die einleitenden Gedanken finden sich auch in OTTO KAUS, *Der Strindbergkult*, in: *Die Aktion* 7, 1917, Sp. 631–642.

³⁴ *Ibid.*, S. 10f.

³⁵ *Ibid.*, S. 27.

³⁶ *Ibid.*, S. 45.

³⁷ *Ibid.*, S. 54.

Unbedingte, das nichts anderes sein will als unverantwortlich.»³⁸ Dieser «Eindruck des Nichtverpflichtenden» und der «große Verbrauch an humanistischen oder Bildungswerten, der bei dieser Taktik der Unaufrichtigkeit möglich wird»³⁹, machen die Faszination Strindbergs beim Publikum aus, das aber insofern einem Irrtum verfallt, als es zwischen dem Dichter, der sich als eine Ausnahmenatur begreift, und einem mitteleuropäischen Durchschnittsmenschen kaum Gemeinsamkeiten gibt.

Wer hat nun diese Strindbergmode ins Leben gerufen und gefördert? Otto Kaus behauptet, daß sie ihren Einfluß dem Lebensideal der herrschenden Schicht verdankt, deren sittliche und praktische Voraussetzungen sie unmittelbar oder mittelbar verteidigt. Die Strindbergkonvention ist «das unsaubere Manöver, durch welches eine minderwertige moralische und logische Weltanschauung und die ihr entsprechende Macht vor sich und der Welt ihre zweideutige Rechtfertigung, ihre innere Haltlosigkeit, ihre geistige und historische Übermüdung zu verbergen suchen».⁴⁰ Die «kapitalistische Großbourgeoisie» hatte nach der Erringung der Vorherrschaft in Deutschland das Bedürfnis nach geistigen Gütern und kultureller Repräsentation verspürt und sich zu diesem Zweck der Dramatik Strindbergs bemächtigt, der in der Lage war, eine Metaphysik zu vermitteln, die «in einem verdünnten und regellosen Zusammenhang» bestand, «der jede Schlußfolgerung offenließ».⁴¹ Der moderne Mensch, der ohne Reflexionsvermögen und Verantwortung lebt, «lernt durch die Strindbergsche Psychologie die inhaltsleeren Situationen seines Lebens sensationell auf(zu)putzen, die Strindbergsche Metaphysik befriedigt seine vagen intellektuellen Ansprüche mit angenehmen Opiaten und erspart ihnen jede umfassendere Betrachtung der Dinge, die sie für gleichgültig vor dem Geist erklärt».⁴²

Aber nicht genug damit, daß Strindberg zum Dichter der kapitalistischen Großbourgeoisie erklärt wird, Otto Kaus richtet seine Kritik auch gegen die sittlichen, geistigen und künstlerischen Schwächen des Menschen August Strindberg. Sein Unglück sei es gewesen, ein Zu-

³⁸ Ibid., S. 53.

³⁹ Ibid., S. 56.

⁴⁰ Ibid., S. 97.

⁴¹ Ibid., S. 110.

⁴² Ibid., S. 120f.

spätgeborener zu sein, der den Weg zur Gunst des Publikums durch den norwegischen Dramatiker Ibsen versperrt sah. Der Kampf um den Erfolg auf der Bühne wurde zur lebensbestimmenden Qualität, die mit allen Mitteln von Strindberg angestrebt wurde. Darum waren «die Jagd nach dem Einfall, die Angst vor der Unfruchtbarkeit... das treibende Motiv seines Werkes und seines Daseins». ⁴³ Nur das Mißtrauen gegen das Weib und der «Spürsinn für die nichtigen Feindseligkeiten des Nächsten» ⁴⁴ wirken als psychische Triebkräfte, die aus dem eigenen Inneren Strindbergs mit elementarer Gewalt hervorbrachen. Sonst bestimmt der literarische Effekt seinen Gefühlsbereich und seine dramatischen Werke. In ihnen und in Strindbergs Leben ist die gemeinsame Grundlage «Intoleranz, Beiläufigkeit und die bequeme Gewalttätigkeit der Lösungen» ⁴⁵, der Schriftsteller ist der «Typus des psychologischen Tüftlers, dem die Analyse nicht ein Weg der Naturerkenntnis, sondern ein Argument der Einseitigkeit und Wirklichkeitsfälschung ist. Seine Psychologie ist entweder die Waffe seiner Intoleranz oder die bedeutungslose Mechanik eines Forschergeistes, dem nichts übrigblieb als die Geberde des Tiefsinns». ⁴⁶ Der Vorwurf der geistigen Kleinheit und Charakterschwäche gipfelt allerdings nicht wie bei Diebold in die Diagnose eines psychopathologischen Defekts.

Strindberg, die tragische Seele

Im Jahr 1922 erschien der Entwurf einer Phänomenologie Strindbergs von dem Philosophen und Schriftsteller Ludwig Marcuse ⁴⁷ unter dem Titel: *Strindberg. Das Leben der tragischen Seele*. ⁴⁸ Auch heute noch ist diese Arbeit im Bewußtsein der Literaturwissenschaft vorhanden, da sich darin ein eingehender, fundierter Exkurs über das *Traumspiel* findet. Aus diesem Grund soll diese Darstellung hier wesentlich kürzer

⁴³ Ibid., S. 133f.

⁴⁴ Ibid., S. 132.

⁴⁵ Ibid., S. 135.

⁴⁶ Ibid., S. 141.

⁴⁷ Ludwig Marcuse (1894–1971) verfaßte zahlreiche Werke, u.a. über Wagner, Heine, Börne, Hauptmann.

⁴⁸ LUDWIG MARCUSE, *Strindberg. Das Leben der tragischen Seele*, Berlin/Leipzig 1922.

gewürdigt werden, obwohl sie als Gegengewicht zu den Verdammungsurteilen von Diebold und Kaus eine Korrektur des Strindbergbildes leistete.

Für Marcuse gibt es drei Gestalten der Seele: die gläubige, die ungläubige und schließlich die tragische Seele, die sich in der Erfahrung der Begrenztheit, der Ambivalenz und der Zerrissenheit von Ich und Welt zu einer Haltung des «Trotzdem» durchringt. Strindberg erscheint als der Prototyp der tragischen Seele, unter deren Kategorie eine Analyse des Gottsuchers, Politikers, Künstlers und Mannes Strindberg unternommen wird. Der Philosoph Marcuse ist dabei kein blinder Parteigänger, er sieht, daß der Dramatiker «keine Religion, sondern nur religiöse Straßenkämpfe und kein politisches Gebilde, sondern nur Revolution hervorrufen konnte, und daß auch seine Kunst keine primäre Seelenäußerung ..., sondern nur eine nachträglich zugekommene Abschrift gelebten Lebens»⁴⁹ ist. Er ist jedoch eine der gewaltigen Verkörperungen der tragischen Seele, er ist eine den modernen Menschen von 1920 repräsentierende Seele. «Strindberg ist nicht irgendein Leben. Wir sind Strindberg.»⁵⁰ Und da Ludwig Marcuse im Bereich der tragischen Seele das Auftauchen der Zukunft erwartet⁵¹, wird Strindberg in der Krise der Zeit zu einem Führer in die Zukunft.

«August Strindberg ist unser Erkennungswort», verkündet René Schickele in der *Aktion*⁵² von 1919. Von ihm wurde in seinem Leben mehr als eine Kultur geschaffen, er habe wie ein Vulkan gewirkt, durch dessen Ausbrüche die Reste der Vergangenheit beseitigt wurden. In Strindbergs wißbegieriger, universeller Skeptik liege Befreiung, wie bei Marcuse führt für René Schickele von Strindberg der Weg in die Zukunft: «Die große Revolution der Geister hat begonnen: unser 89».⁵³

⁴⁹ Ibid., S. 93.

⁵⁰ Ibid., S. 138.

⁵¹ Ibid., S. 8.

⁵² RENÉ SCHICKELE, *August Strindberg*, in *Die Aktion* 2, 1919, Sp. 103–104.

⁵³ Ibid., Sp. 104.

Strindberg, der Dichter des männlichen Geistes

Eines der merkwürdigsten Zeugnisse der Strindbergrezeption in der Zeit des Expressionismus ist der Aufsatz *Geschlechterkampf*, den der Kunsthistoriker Wilhelm Worringer (1881–1965) in der Zeitschrift *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler* zu Beginn des 1. Weltkrieges veröffentlichte. Hier wird nämlich das Bild des ewigen Kampfes zwischen Mann und Frau auf die Kriegssituation Deutschlands projiziert:

Ein Strindberg täte not, der mit all der bitteren Analyse des Wissenden hineinleuchte in die hoffnungslose Tragik dieses Geschlechterkampfes, den unsere Männlichkeit nun auszukämpfen hat mit der um keine phantastische Selbsttäuschung verlegenen Hysterie unserer Feinde. Wir werden siegen in diesem Kampf ... Wir werden dasitzen, wie die Strindbergschen Männer dasitzen, wenn die Schlacht geschlagen und sie äußerlich das Feld behaupten, werden dasitzen mit einem durch heimlichen Ekel verzerrten Lachen und mit einem allen Siegestriumph langsam aufsaugenden Ohnmachtsgefühl. Denn das letzte Wort wird doch die Frau mit ihrer Hysterie behalten und was schlimmer ist, auch den letzten Applaus.⁵⁴

Als die Schweiz, Holland und Skandinavien ihre neutrale Haltung bewahrten, drückt Worringer seinen Schmerz über diesen «Verrat an der gemeinsamen Männlichkeit» wieder in Strindbergschen Vorstellungen aus: «Damit müssen wir uns abfinden, auch mit jenen schmerzlichen Stunden, von denen Strindberg spricht, in denen unter der Suggestion der unverwüstlichen weiblichen Gefühlstheatralik auch die besten Freunde des Mannes sich mit merkbarer Kühle zurückziehen und damit Objektivität zu markieren vorgeben.»⁵⁵ Trotz dieser bitteren Erfahrung müssen Mut und Widerstandskraft wachsen «in dem Gefühl der ernstesten Mission unserer Männlichkeit. Nicht um die Männlichkeit im kraftmeierischen Sinn handelt es sich hier, das wissen wir, sondern um die Männlichkeit im Strindbergischen Sinne, d.h. um den Geist der entschlossenen Sachlichkeit und um den Geist des moralischen Verantwortungsbewußtseins.»⁵⁶ Hier ist Strindberg als Reprä-

⁵⁴ WILHELM WORRINGER, *Geschlechterkampf*, in: *Zeit-Echo. Ein Kriegs-Tagebuch der Künstler* Jg. 1914, H. 2, S. 20–22, Zitat S. 20.

⁵⁵ *Ibid.*, S. 20.

⁵⁶ *Ibid.*, S. 21.

sentant des männlichen Wertes und Geistes zum Schutzherren nationaler Kriegspropaganda geworden.

In der Zeit des Expressionismus konnte jede Seite ihren Strindberg finden und ein Bild nach ihren Bedürfnissen und Anschauungen formen. Die hier vorgeführten Zeugnisse stellen aus verschiedenen Standpunkten eine Auswahl dar, die durch die Relevanz publizistischer Breitenwirkung, Bedeutung der Autoren oder die Beispielhaftigkeit der ideologischen Position bestimmt wurde.

Es sollen nun noch zwei Gedichte als Beispiele vorgestellt werden, wie Strindberg im Bild des expressionistischen Gedichts erscheint:

Siegfried von Vegesack,
August Strindberg (1921)

Weiberfeind?
Er liebte sie nur viel zu tief.
Menschenverächter? seine Stimme rief
Und schrie wie ein Orkan:
«Zerbrecht den Stein,
In welchen Ihr euch eingemauert
Und frierend kaut:
Ich schaff euch Bahn!»
Wir aber krochen tiefer nur hinein.

Er wälzte Blöcke von Granit
Auf seinem Rücken, der sich beugte.
Doch wir verlangten: «Sing ein Lied!»
Indes er keuchte.

Dumpf brach er zusammen.

Neugierig betasteten wir seine Glieder,
Bewundern, verdammen,
Und schmücken uns stolz mit seinem Gefieder.⁵⁷

Kurt Heynicke,
Strindberg

Dein Kreuz war aus Sternen.
Feuer Gottes
deine Seele.
Ewigkeit
gebar dein Schmerz
Unendlichkeit
deine Tiefe
Du hast in Liebe empfangen
Dich wissen
die Wissenden.⁵⁸

⁵⁷ SIEGFRIED VON VEGESACK, *August Strindberg*, in: Die Weltbühne 17, 1921, Bd. I, S. 97.

⁵⁸ KURT HEYNICKE, *Strindberg*, in: Der Sturm, 6, 1915, S. 88. Dort auch das Gedicht *Nach Strindbergs Ostern* von K.H. In der Gedichtsammlung Rings fallen Sterne. Gedichte, Berlin 1917 findet sich *Strindberg* auf S. 29, *Nach Strindbergs Ostern* auf S. 30, *Strindbergs Traumspiel* auf S. 31, in der Sammlung Die hohe Ebene. Gedichte, Berlin 1921, ist *Nach Strindbergs Traumspiel* auf S. 48 gedruckt.

