

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„August Strindberg

Ein Suchender zwischen Wissenschaft, Kunst
und Spiritualismus“

verfasst von / submitted by

Felix Kainrath, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

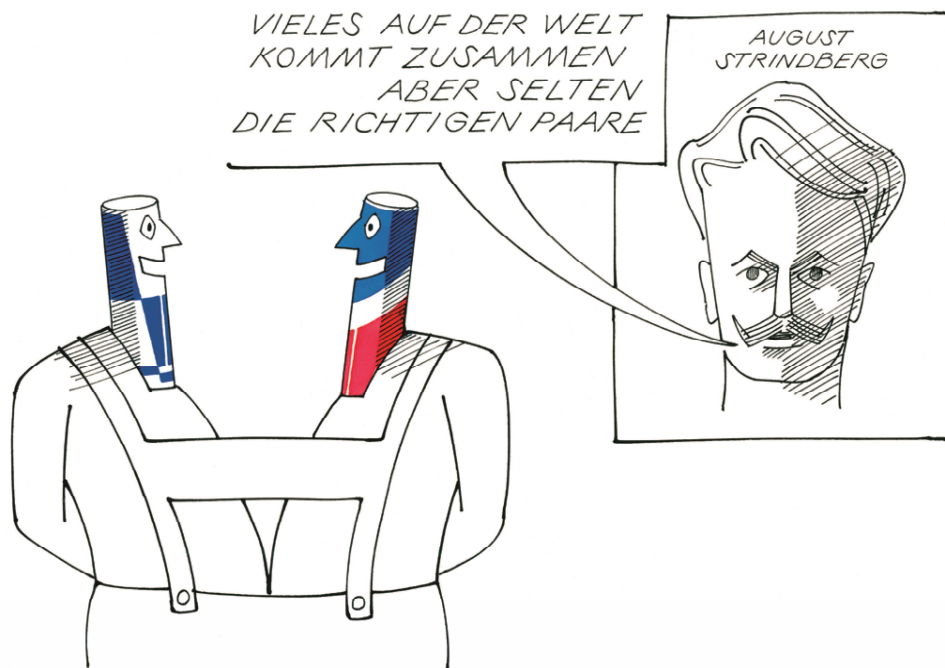
A 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

ao. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall



Danksagung

Mein Dank gilt an erster Stelle meinen Eltern, die mein Interesse an den Geisteswissenschaften geweckt und gefördert, mir mein Studium ermöglicht und mich wann immer notwendig unterstützt und aufgebaut haben. Meiner Frau möchte ich für ihre Geduld danken und dafür, dass sie mir die Zeit gegeben hat, die ich brauchte, um die Arbeit fertigzustellen. Für genaues Korrekturlesen und viele Anmerkungen gebührt meiner Großmutter Anerkennung. Zuletzt möchte ich mich bei meiner Betreuerin Frau Prof. Marschall bedanken, die mich mit ihren Ausführungen für das Thema begeistert und mir viel Freiraum bei der Entwicklung meines Themas gelassen hat.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
1. Erkenntnis und Kunst.....	13
1.1. Künstlerische Forschung	17
2. Entwicklung Strindbergs hin zur Inferno-Krise	23
2.1. Kampf des Individuums mit der Gesellschaft – Strindbergs Anfänge	27
2.2. Kampf der Gehirne – Nach dem <i>Heiraten</i> -Prozess.....	38
2.2.1. Monismus und Experimente mit Schleich.....	42
2.2.2. Przybyszewski und Okkultismus.....	49
2.2.3. Mit Munch in Berlin.....	53
3. Kampf mit den höheren Mächten – Strindberg im Inferno.....	55
3.1. Der Poetchemiker – Naturwissenschaftliche Untersuchungen	55
3.2. Der Einfluss Swedenborgs.....	62
3.3. Traum, Rausch, Wahn – Strindbergs Experimente als Kunst.....	69
3.4. Inferno-Malerei.....	74
3.5. Fotografie.....	84
4. Strindberg als künstlerisch Forschender	90
Zusammenfassung	96
Literaturverzeichnis	100
Abstract	106

Einleitung

Der Schwede August Strindberg war ein vielseitiger Mann mit mannigfaltigen Talenten, über den unzählige Abhandlungen und Untersuchungen verfasst worden sind. Es gibt wohl kaum einen Aspekt seines Lebens, der nicht einzeln betrachtet wurde, und diese schillernde Figur fasziniert und inspiriert bis heute. Der Schriftsteller war auch Maler und Fotograf; sein stetiger Forscherdrang veranlasste ihn, den Geheimnissen der Natur auf den Grund zu gehen und so unternahm er alchemistische Experimente, über die er in essayistischen Aufsätzen berichtete. Es gibt wissenschaftliche Beiträge zum Zustand seines Geistes und Erforschungen seiner Schizophrenie sowie zu seinen wahrnehmungsverändernden Rauschzuständen. All dies sind Aspekte von Strindbergs Persönlichkeit, die ein fragmentiertes Bild seiner Person zeigen und sich sogar teilweise gegenseitig widersprechen.

In dieser Arbeit soll nun der Versuch unternommen werden, einen spezifischen Blick auf das Weltbild des August Strindbergs und sein Denken zu werfen, sowie die Bedeutung des Zusammenwirkens der unterschiedlichsten Betätigungsfelder für sein Schaffen zu untersuchen. Wie spielen die scheinbaren Gegensätze von Kunst und Wissenschaft und Strindbergs Abdriften in den spirituellen Bereich des Okkulten zusammen? Im Laufe seines Lebens wurde er mit verschiedensten Weltansichten und Gesellschaftskonzepten, Theorien zur Kunst und divergierenden Glaubensansätzen konfrontiert, denen er etwas abgewinnen konnte oder die er verteufelte, manchmal auch beides in unterschiedlichen Lebensabschnitten. Eine kurze Betrachtung der einzelnen Phasen seines Lebens wird zeigen, dass Strindberg sich zu einem bestimmten Zeitpunkt immer nur in ein Projekt gestürzt hatte und unterdessen die vorangegangene Beschäftigung, die er meist nach einem Rückschlag abrupt liegen gelassen hatte, als gescheitert und sinnlos verfluchte.

Strindbergs künstlerische und geistige Entwicklung erlebte in den 1890er Jahren einen Höhepunkt, eine Zeit, die als Inferno-Krise bezeichnet wird. In seinem Heimatland schlug ihm als Schriftsteller Verachtung entgegen, erfolglose Versuche als Maler und gescheiterte Beziehungen zu Frauen gepaart mit großer Eifersucht, die teilweise zu einem regelrechten Verfolgungswahn anschwell, führten zu dieser Krise, die künstlerisch aber höchst spannende Produkte hervorbrachte. Für das Verständnis seines Werks und seiner Weltanschauung gebührt daher der Inferno-Zeit ein be-

sonderes Augenmerk, vor allem da er sich damals tief in die Alchemie und die Spiritualität verlor. Als stets Neugieriger und ewiger Skeptiker war er ständig auf der Suche nach den Geheimnissen des Lebens und des Universums und ihm war jedes Mittel recht, das neue Ansätze und Konzepte für das Weltverständnis brachte. So stellten neben klassischen naturwissenschaftlichen Beobachtungen vor allem die Malerei und auch die Fotografie Methoden der Erkenntnisgewinnung für Strindberg dar. Die Idee von Kunst als ästhetische Wahrnehmungsform wird heute viel diskutiert und nimmt gegenwärtig häufig in Projekten künstlerischer Forschung Gestalt an. Aufgrund der Gedanken, Vorstellungen und der Werke Strindbergs soll im Folgenden die These geprüft werden, ob der schwedische Dramatiker und Künstler als ein Vorläufer des Konzepts der künstlerischen Forschung gelten kann.

Zunächst muss geklärt werden, wie hier künstlerische Forschung verstanden wird und auf welchen Vorstellungen sie beruht. Hierfür ist es unumgänglich, sich kurz mit den Formen des menschlichen Denkens und Wahrnehmens auseinander zu setzen, damit gezeigt werden kann, dass und auf welche Weise Kunst Erkenntnisse über Wirklichkeit liefern kann.

Auf dieser theoretischen Grundlage wird darauffolgend Strindbergs Entwicklung und seine Weltanschauung nachgezeichnet, die Aufschluss darüber geben soll, wie er sowohl ein Verfechter der rationalen Wissenschaft als auch ein Anhänger eines spirituellen, theosophischen Glaubens werden konnte. Seine Empfänglichkeit für religiöse Konzepte und sein reges Interesse an Naturwissenschaft war bereits in seinen Kindertagen ausgeprägt. Während seiner Studienzeit kam er in Kontakt mit Schriftstellern und Künstlern und er etablierte sich in Intellektuellenkreisen, in denen eine recht revolutionäre, anti-konservative Stimmung herrschte und Strindberg mit seinem steten Wunsch, ein Erneuerer zu sein, auf offene Ohren stieß. In diesem Umfeld begann Strindberg mit dem Schreiben und er feierte nach einigen Startschwierigkeiten erste Erfolge. Von Anfang an, war er bestrebt naturalistisch zu arbeiten, verfolgte immer eine Suche nach einem Zugang zur Wirklichkeit und entwickelte seine eigenen Ansichten und Interpretation von Realität. Auf theoretischer Basis setzte er sich mit Fragen nach Idealismus und Realismus in der Kunst auseinander und er verfasste seine ersten Kunstkritiken.

Als der Autor 1884 in Stockholm wegen Gotteslästerung in seinem Werk *Heiraten* angeklagt und freigesprochen wurde, orientierte er sich neu und ging ins Exil. In Ber-

lin verkehrt er in dem Lokal *Zum Schwarzen Ferkel*, wo sich eine Clique aus Dichtern, Malern und Wissenschaftlern bildete und der Schwede neue Impulse für seine Kunst und ungekannte Vorstellung für sein Weltbild erfuhr. Die alchemistischen Versuche mit Carl Ludwig Schleich, die Einführung in den Bereich des Okkulten durch Stanisław Przybyszewski und die Inspiration durch den Maler Edvard Munch waren von großer Bedeutung für Strindbergs weiteres Schaffen.

In einem dritten Schritt geht es um die Arbeits- und Forschungsmethoden Strindbergs, die als Teil seiner neuen Weltanschauung gesehen werden können. In Paris führte er alchemistische Experimente durch, die weniger durch die Ergebnisse für die Wissenschaft bestechen, als dadurch, dass sie es Strindberg ermöglichten, neue Wahrnehmungszustände und Erkenntnisse durch gesteigerte Sensibilität zu erfahren. Die Visionen, die durch das Einatmen von Schwefel und anderen giftigen Stoffen seiner Forschungen hervorgerufen wurden, müssen im Lichte der theosophischen Schriften von Emanuel Swedenborg gelesen werden, die Strindberg damals kennen und schätzen lernte. Die okkulten Erlebnisse, die nicht nur mehr auf die Laborumgebung beschränkt blieben, sondern Strindbergs alltägliche Wahrnehmung beeinflussten, lieferten dem Schriftsteller Einblicke in den tieferen Sinn des Kosmos und er selbst wurde zum Seher, der diese übersinnlichen Wahrheiten den Menschen lehren wollte. In diesem Licht wird auch seine Malerei betrachtet, die nicht länger einzig ein naturalistisches Kunstwerk ist, sondern Korrespondenzen und Regungen im Weltäther aufnimmt und wiedergibt. Die monistische Transformationslehre spiegelt sich ebenso in Strindbergs Gemälden wie auch in seinen experimentellen Fotografien wider.

Strindbergs gesamtes Schaffen, Literatur, Wissenschaft, Malerei und Fotografie eingeschlossen, stellen sich als ein Gesamtwerk dar, das als Einheit gelesen werden muss, und zeugt von seiner ständigen Suche nach neuen Erkenntnissen und Wahrnehmungsformen. Da er an die verschiedenen Betätigungsfelder mit seiner wissenschaftlich-theosophischen Weltauffassung herangegangen war, soll sein Handeln und sein Werk als künstlerische Forschung begriffen werden.

Die für diese Untersuchung herangezogenen Quellen, die Strindbergs Anschauungen und seine Entwicklung zu einem theosophisch-naturwissenschaftlichen Künstler zeigen, sind vorwiegend Äußerungen von Zeitgenossen, seine Essays, in denen er seine revolutionären Erkenntnisse über unsichtbare Phänomene und kosmische

Korrespondenzen erläuterte, und vor allem seine autobiografische Schrift *Inferno*, in der er seine rauschartigen Visionen bei alchemistischen Experimenten in Paris Mitte der 1890er Jahre wiedergab. Allerdings muss bei einer Argumentation, die sich auf selbstdarstellende Texte des Autors stützt, immer beachtet werden, dass gerade Strindberg bemüht war, ein bestimmtes Bild von sich zu kreieren, das keineswegs als eine eins zu eins Übertragung des Lebens der realen Person gesehen werden darf. Die subjektivistische Sichtweise auf Strindbergs Leben erweist sich im Folgenden jedoch durchaus als dienlich, da es gerade um die Kunstfigur Strindberg und seine eigene Weltanschauung, so wie sich die Welt für ihn darstellte, geht. So zeigt sich der autobiografische Roman *Inferno*, der aus Tagebucheintragungen entstanden ist, als eine ebenso adäquate Quelle wie Strindbergs Schriften zur Malerei, Fotografie und Naturwissenschaft. Nicht nur die Selbstdarstellung des Schriftstellers muss kritisch hinterfragt werden, sondern auch das durch wissenschaftliche Auseinandersetzungen im Laufe von über hundert Jahren entstandene und immer wieder veränderte Bild von ihm. Mit einem differenzierten Blick in der Wissenschaft auf das Werk und die Person Strindberg geht die Bewertung der deutschen Übersetzungen einher, deren Wert und Bedeutung unterschiedlich aufgefasst wurden und werden. Zur Übersetzungsproblematik der hier verwendeten Schriften muss kurz angemerkt werden, dass mit deutschen Translationen gearbeitet wird: für den auf Französisch verfassten Roman *Inferno* wird die von Christian Morgenstern übersetzte Ausgabe herangezogen und nicht die umstrittene Gesamtausgabe der Werke Strindbergs, die von seinem fanatischen Übersetzer Emil Schering ins Deutsche übertragen wurde. Die Texte Strindbergs zu Kunst und Wissenschaft stammen aus der erstmaligen deutschen Zusammenstellung der essayistischen Schriften aus dem Jahr 1998, was bedeutet, dass es sich hier um eine Übersetzung und Veröffentlichung handelt, die nach hundert Jahren Strindbergforschung entstanden ist und sich der Bedeutung seiner naturwissenschaftlichen Schriften bewusst ist.

1. Erkenntnis und Kunst

Dem Konzept, oder besser der Idee, der künstlerischen Forschung, liegt die Prämisse zugrunde, dass Kunst im Stande ist, Erkenntnis über Wirklichkeit zu generieren. Kunst muss sich als eine Form der Erkenntnis verstehen lassen, um für die Forschung fruchtbar gemacht werden zu können. „Kunst beansprucht damit im Rahmen der Gesellschaft einen eigenständigen Erkenntnisstatus.“¹ Somit wird den traditionellen Wissenschaften ihre Monopolstellung für die Wissensproduktion streitig gemacht.

Erkenntnis liefert neues, noch ungekanntes Wissen über die Welt, über das Universum, über Wirklichkeit und ist sowohl das Ergebnis als auch der Prozess der Wissensgewinnung. In der Erkenntnis ist immer schon eine Beziehung zwischen erkenndem Subjekt und erkanntem Objekt beinhaltet. Während die akademischen Wissenschaften auf dem Versprechen beruhen, intersubjektive Erkenntnisse und durch Wiederholbarkeit verifizierbares Wissen zu liefern und eine faktisch fassbare Wirklichkeit zu generieren, stellt die Kunst das Subjekt-Objekt-Verhältnis ins Zentrum und spielt mit individuellen Erfahrungen und Erlebnissen, wodurch ein Raum für neue Einsichten und Erfahrungen geöffnet wird.

Die Grundlage der menschlichen Erkenntnis über die umgebende Umwelt sind sinnliche Erfahrungen und Beobachtungen, wodurch die menschliche Wahrnehmung zum Motor des Erkenntnisprozess wird. Erkenntnis kann nur über etwas gewonnen werden, das sinnlich fassbar ist und als Reiz auf den Menschen einwirkt.

Mit den für die Unterscheidung der Erkenntnisformen von Wissenschaft und Kunst zugrundeliegenden Denksystemen, dem kausalen und dem analogen Denken, hat sich Ursula Brandstätter beschäftigt.² Das logisch-kausale Denken schafft Grenzen, um Phänomene voneinander abzugrenzen und sie zu spezifizieren; es vereinfacht und reduziert um Aussagen zu treffen, die entweder wahr oder falsch sind. Das analoge Denken hingegen schafft Übergänge, um Verschiedenes in Beziehung zu setzen und Ähnlichkeiten herzustellen. Beide Arten des Denkens verhalten sich komplementär zu einander, geschehen meist parallel und kommen fast nie in ihrer Reinform vor.

¹ Ursula Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien: Böhlau 2013, S. 9.

² Vgl. ebd.

Während die wissenschaftliche Erkenntnis auf logisch-kausalen Gedankengängen basiert, geschieht das Erkennen in der Kunst über das Generieren von Ähnlichkeiten und die Herstellung von Beziehungen. Der Erkenntnischarakter beruht auf der Grundlage einer vergleichenden Logik und es handelt sich hierbei um einen mimetischen Zugang zur Welt: „Das mimetische Verstehen, in dem Zeigen und dem analogen Denken eine zentrale Rolle zukommt, bildet die Basis für eine spezifische Form der Erkenntnis, für die metaphorische Erkenntnis.“³ Dieses metaphorische Denken verknüpft zwei Phänomene, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, aber zwischen denen sich eine Ähnlichkeitsbeziehung herstellen lässt. Das Potenzial der Metapher, die als Impuls für Rezipienten in Erscheinung tritt, ist die Erschließung neuer Aspekte der Wirklichkeit; dahinter steht eine Offenheit des Denkens, das nicht linear und zielgerichtet ist, kein binäres Frage-Antwort-System bedient, sondern einen Raum bietet für Neues, für Kreativität und für unbeanspruchte Möglichkeiten, aber auch für Sackgassen und Widersprüche.

Ursprünglich diene die Erkenntnis *durch* Kunst, die sich auf eine mimetische Verkörperung der Wirklichkeit stütze, dem Menschen dazu, die Welt zu erfahren und zu erkennen. Während Platon in der Mimesis eine Entfernung von der Wahrheit sieht, wird die „*imitatio naturae*“ zu einem Leitbegriff in den bildenden Künsten. Die wiederholende Herstellung etwas bereits Vergangenen wird als ästhetisch bezeichnet, und es geht darum, sich der Wirklichkeit anzunähern. Diesen „Anähnungscharakter“, den Brandstätter betont, findet sich aber nicht nur in der Kunst, sondern die wissenschaftliche Forschung als Suche nach der Wahrheit lässt sich auch als Annäherung an die Wahrheit beschreiben, die aber nie erreicht werden kann, sondern es verringert sich lediglich die Distanz, ohne dass es jemals zur Berührung kommen kann.

„Mimesis tastet sich an den Anderen und das Andere heran, es [sic!] verzichtet jedoch darauf, das Andere durch einen definierenden Begriff verfügbar zu machen. Mimesis bindet sich durch Anähnung an sein Gegenüber, ohne dabei jedoch die Differenz zu negieren. Ähnlichkeiten lassen bei allem Bedürfnis nach Nähe Raum für Differentes. In der Mimesis verschränken sich nicht nur Subjekt und Objekt, Innen und Außen, Körper und Denken, sondern auch Nähe und Ferne.“⁴

³ Ebd., S. 10.

⁴ Ebd., S. 35.

Die Herstellung von Ähnlichkeit ist eine mimetische Bezugnahme zur Wirklichkeit und sie wird generiert oder konstruiert, was die Leistung des Denkens hervorhebt. Dieser Konstruktionsakt ist ein wesentliches Merkmal des menschlichen Denkens.

Im logischen Denken und in der Wissenschaft werden Erfahrungen von Wirklichkeit in Begriffe verpackt und in Kategorien verstaut, wodurch es zu einer Verallgemeinerung und damit Verfälschung der Wirklichkeit kommt, die individueller und einzigartiger ist als unsere Denkmuster. Diese Kritik äußert bereits Nietzsche und spricht von der Wahrheit als Illusion. Sowohl die Erkenntnis von Kunst als auch die von der Wissenschaft sind als konstruktive Interpretationsakte zu beschreiben:

„Sowohl Wissenschaft wie auch Kunst müssen als schöpferische Prozesse verstanden werden, beide interpretieren die Welt, ohne sich dabei auf den sicheren Boden einer objektiv erkennbaren, metaphysisch begründeten Wahrheit beziehen zu können.“⁵

Eine einzige, für jeden Menschen fassbare Wirklichkeit gibt es nicht, ebenso wenig den wahren, unverfälschten Zugang, da dieser immer ein Stück der subjektiven Wahrnehmung und dem eigenen Erfahrungshorizont unterworfen bleibt, weshalb sich die akademische Wissenschaft auf die Intersubjektivität beruft und versucht, der Wahrheit eben so nahe wie möglich zu kommen. Die Wissenschaft nähert sich der Wahrheit an und die Kunst ähnelt sich mimetisch einer empfundenen Wirklichkeit an. „Die besondere Leistung von durch Kunst angeregter Erkenntnis besteht eben darin, die Aufmerksamkeit auf ungewohnte und ungewöhnliche Perspektiven zu lenken.“⁶ Kunst eröffnet das andere Erfassen von Wirklichkeit, sie verrückt Wirklichkeit und stellt sie in andere Zusammenhänge. In Bezug auf Kunst sollte besser von Wirklichkeiten gesprochen werden, da es eben nicht die eine Wirklichkeit gibt; Wissenschaft referiert hingegen auf eine gemeinsame, faktisch erfahr- und beschreibbare Realität, die unter anderem Vision, Illusion und Traumgeschehen ausblendet bzw. als unreal ausklammert.

Diese Bipolarität der Erkenntnis zwischen Kunst und Wissenschaft war jedoch bis zur Aufklärung nicht vorhanden, Leonardo da Vinci als Beispiel par excellence war als Wissenschaftler und als Künstler tätig und gewann seine bahnbrechenden Erkenntnisse in allen Bereichen des Lebens. Das Universalgenie war ein ausgezeichnet-

⁵ Ebd., S. 57.

⁶ Ebd., S. 58.

neter Beobachter der Natur und des Menschen und beweist damit die Bedeutung der visuellen Wahrnehmung als Erkenntnisinstrument für den Menschen.⁷ Das Aufkommen der aufklärerischen Ideen war ein Einschnitt in die Geschichte des Denkens und brachte eine Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft mit sich. Von da ab beansprucht die rationale Wissenschaft den alleinigen Zugang zur Wahrheit für sich, der mit der Einführung der Objektivität als Beweisgrundlage gerechtfertigt wurde. Dadurch kam es zur Abschiebung der Subjektivität in die Kunst und damit zu einer Entwertung des Erkenntnischarakters der Kunstwerke. So entwickelte sich ein Positionskampf zwischen den Wissenschaften und den Künsten in der Gesellschaft und mit den gegenwärtigen Projekten der künstlerischen Forschung wird wieder heftig am Monopol der Wissensproduktion der Wissenschaft gerüttelt.

Wissenschaft wird hier vereinfacht und verallgemeinert verstanden und es handelt sich dabei primär um eine Vorstellung von rationalen Naturwissenschaften, die besonders ausgeprägt auf Objektivität und logisch-kausalem Denken aufgebaut sind. Die Fächer der Geisteswissenschaften befinden sich in vielen Aspekten zwischen den beiden Polen von Naturwissenschaft und Kunst und sind sich in den letzten Jahren verstärkt der Bedeutung des Individuellen im Erkenntnisprozess bewusst geworden. In den 1950er Jahren spricht der englische Physiker und Schriftsteller Charles Percy Snow in Bezug auf das Verhältnis von Geistes- und Naturwissenschaft von zwei komplett verschiedenen Kulturen, die sich gegenseitig nicht mehr verstehen können.⁸ Sowohl in der Wahl ihrer Methoden sowie in der Art ihrer generierten Erkenntnisse weist die Geisteswissenschaft Parallelen zur Naturwissenschaft, aber auch zu den Künsten auf und fungiert gewissermaßen als Bindeglied zwischen beiden. Laut Snow gewinnen die literarisch-geisteswissenschaftlichen Forscher kein gemeinschaftlich gültiges Wissen, während die naturwissenschaftlich-technischen Wissenschaftler ein allgemeingültiges Wissen produzieren. Es soll hier nun aber keine Untersuchung zur Beschaffenheit der unterschiedlichen Wissenschaftszweige unternommen werden – auch wenn dies für die Frage nach einer Definition von künstlerischer Forschung sicher interessante Aspekte aufzeigen würde – und wenn in der Folge von Wissenschaft gesprochen wird, ist damit eine auf logisch-kausalem

⁷ Ebd., S.61.

⁸ Charles P. Snow, »Die zwei Kulturen«, in: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, hrsg. v. Helmut Kreuzer, München: Dt. Taschenbuch 1987, S. 19–50 [Orig. Rede Lecture, 1959].

Denken basierende Naturwissenschaft, die sich mit einer faktischen Realität beschäftigt, gemeint, wie sie eben auch August Strindberg bestrebt war zu praktizieren.⁹

1.1. Künstlerische Forschung

Von Kunst gewonnene Erkenntnis schafft nun eine Gegenwelt zur wissenschaftlich-faktischen Wirklichkeit und öffnet einen Raum für das von der Wissenschaft Ausgeklammerte: das Subjektive, das Emotionale, das Unbewusste.¹⁰ Die Fragestellung und die Zielsetzung ist für beide Erkenntnisformen wesentlich, da darauf die Methoden- und in der Kunst auch die Medienwahl aufbaut, aber das Ergebnis unterscheidet sich. Die klassische Wissenschaft ist auf das Ergebnis als Endprodukt, als gewonnenes Wissen aus, das sich niederschreiben lässt, und bei den Künsten ist der Prozess der Erkenntnis zentral. Gerade seit Beginn der Moderne hält der Prozesscharakter Einzug in die Kunst, einerseits steht der Schöpfungsakt im Blickpunkt und andererseits entwickelt sich eine Dreiecksbeziehung zwischen Künstler, Werk und Rezipierendem, wodurch eine neue Dynamik des Performativen entstand. Dieser Wandel hin zur Prozesshaftigkeit in der Kunst ebnete wahrscheinlich erst den Weg für die künstlerische Forschung und ihren performativen Charakter. Damit wird der Erkenntnis sowohl die Wiederholbarkeit als Beweis in der Wissenschaft als auch die Finalität eines Endprodukts genommen, da das Werk keinen Endpunkt aufweist und sich immer neu transformiert.

Die Unabgeschlossenheit eines Kunstwerks führt nun wieder zur Forschung, da diese auch ein nie abschließbarer Vorgang bleibt. Forschende erlangen nie das Ziel, ihre Ergebnisse sind immer nur an einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte gesichertes Wissen, ihre Forschung ist nur ein Abschnitt auf dem unendlichen Weg der Suche nach neuen Erkenntnissen. Die Forschung beginnt eine Untersuchung auch nie am Anfang, sie steht nie am Beginn, sondern hat immer schon einen vorausgegangenen Weg hinter sich, den „Andere bereits gegangen sind“¹¹ und der den

⁹ Dass das, was Strindberg als wissenschaftliche Tätigkeit betrieb, aus heutiger Sicht keineswegs als rationalistische Naturwissenschaft zu bezeichnen ist, wird später erläutert werden; siehe Kapitel 3.1.

¹⁰ Brandstätter, *Erkenntnis durch Kunst*, S. 64.

¹¹ Hans-Jörg Rheinberger, *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, https://www.cogitofoundation.ch/uploads/files/Cogito-Preise/2006/061025DieKunst_dasUnbekannte.pdf 2006, (04. 12. 2019).

Standpunkt und das Wissen festsetzt. Es kommt immer nur zu einer Annäherung an die Wahrheit oder zu einer Anähnung an die Natur, wie es Brandstätter ausdrückt.

Der Prozesscharakter scheint für die künstlerische Forschung zentral zu sein, in der Handlung liegt das Potential der Erkenntnis durch die Kunst. „Über das Kunstwerk teilt der Künstler anderen mit, was er selbst bereits sinnlich erfahren hat, und er lässt so den anderen an seiner sinnlichen Erkenntnis partizipieren.“¹² Die künstlerische Forschung ist jedoch in den Künsten keine neue Erfindung, sie war von jeher Praxis, denn Kunstschaffende gingen immer schon neue Wege, entwickelten neue Notationsweisen und beschäftigten sich mit ungewöhnlichen Materialbehandlungen oder Sinnaufladungen.¹³ Die sinnliche Wahrnehmung ist das Erkenntnisinstrument der Kunst und künstlerische Forschung kann als „ästhetische Wissenschaft“ bezeichnet werden. Sie offeriert eben ein anderes Wissen, das aber auch ein Teil der Realität ist, der den traditionellen Wissenschaften jedoch verschlossen bleibt.

Der deutsche Philosoph Alexander Gottlieb Baumgarten legte 1750 mit seiner *Aesthetica* den Grundstein für die Ästhetik als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, viele Denker nach ihm griffen dessen Theorie auf und entwickelten sie weiter und heute tritt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit ästhetisch als künstlerische Forschung in Erscheinung. Die Eigengesetzlichkeit der sinnlichen Wahrnehmung, die nicht vom Rationalismus erfasst werden kann, wird vielfach in der Kunst verarbeitet und es entwickelte sich in den letzten Dekaden theoretische Ansätze über den Erkenntnischarakter von Kunstwerken, die als Forschung aufgefasst werden. Kunst wird als ein der Vernunft analoges Denken begriffen und die Ästhetik als die „Theorie der sinnlichen Vermögen des Menschen; seiner anschaulichen Wahrnehmung der Welt, seines Gedächtnisses, seiner Phantasie usw.“¹⁴ Die subjektive Wahrnehmung hat allgemein einen niedrigeren Stellenwert im Erkenntnishaushalt gegenüber der Vernunft und des Verstandes, dennoch vermag sie in der Kunst ihr eigenes Erkenntnispotenzial auszuschöpfen und neue Räume zu eröffnen. Während der wissenschaftliche Rationalismus Dinge, Vorgänge und Erscheinungen verallgemeinert und abstrahiert, um sie in ein vorgefertigtes System einzuordnen,

¹²Gernot Böhme, »Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erfahrung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hrsg. v. Martin Tröndle/Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. 319–331, hier S. 320.

¹³ Martin Tröndle, »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft. Eine Einleitung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, hrsg. v. Tröndle/Warmers, S. xv–xviii, hier S. xvi.

¹⁴ Stefan Majetschak, *Ästhetik zur Einführung*, Hamburg: Junius 2016, S. 19f.

wodurch es zum Verlust von kleinen Details und Einzigartigkeit kommt, kann die sinnliche Wahrnehmung dies ausgleichen, da sie auf keinem binären System von wahr und falsch beruht. Hierin unterscheiden sich wissenschaftlich-diskursives und ästhetisch-künstlerisches Denken.

Martin Tröndle beschäftigt sich mit Methoden der künstlerischen Forschung und sieht darin die „transdisziplinäre Verbindung künstlerischer und wissenschaftlicher Erkenntnispraktiken“.¹⁵ Er nimmt hierbei den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes in den Fokus und untersucht die Bildung eines Sinnes in der Kunst. Wie oben erläutert funktioniert das ästhetische Verstehen über die Herstellung von Ähnlichkeitsbeziehungen, wofür das Gedächtnis und das Assoziationsvermögen des Menschen als Materialbasis und als Instrument dienen. Tröndle spricht beim künstlerischen Schaffensprozess von der Evolution eines Systems, er versteht den „Werkentstehungsprozess als Ordnungsprozess“,¹⁶ der erst im Laufe der Entwicklung Sinn hervorbringt. Der Künstler verfügt über eine „künstlerische Intelligenz“, die ihn veranlasst, bestimmten Impulsen nachzugeben, wodurch er sein Werk weiterentwickelt. Tröndle bezeichnet damit „die Fähigkeit, die Wechselwirkung von innerer und äußerer Repräsentation extrem zu verdichten und den Gestaltungsimpulsen, die sich im Prozess ergeben, zu folgen.“¹⁷ So kommt es zu neuen Musterbildungen und der Künstler versucht neue Ordnungssysteme zu finden und zu erforschen. Die Suche nach neuen Mustern und Ordnungsweisen ist ein wichtiges Bindeglied zur wissenschaftlichen Forschung, da diese ebenfalls bestrebt ist, ihre Denksysteme zu erweitern. Die künstlerische Forschung will ihre Erkenntnis jedoch körperlich erfahrbar machen und damit neue Formen von Wahrnehmung bieten.

Als wichtiges Instrument der ästhetischen Wahrnehmung dient die Fantasie und in der Kunst wird ihr freier Lauf gelassen. Dieses aus dem Griechischen stammende Wort¹⁸ bringt eine Doppeldeutigkeit der kreativen Fähigkeit im Rahmen von Kunst mit sich, einerseits bezeichnet es auf ontologischer Ebene die „ursprüngliche Tätigkeit“, die Beziehungen auf der Basis von Ähnlichkeiten herstellt und etwas Neues schafft,

¹⁵ Martin Tröndle, »Methods of Artistic Research - Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, hrsg. v. Tröndle/Warmers, S. 169–198, hier S. 169.

¹⁶ Ebd., S. 181.

¹⁷ Ebd., S. 187.

¹⁸ Zur Begriffsgeschichte der Fantasie und ihrer philosophischen Bedeutung im menschlichen Denken siehe: Ernesto Grassi, *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Königs-
tein/Ts.: Athenäum 1979, 184ff.

andererseits ist mit Fantasie das Vermögen des menschlichen Verstandes gemeint, Irreales und Scheinbilder entstehen zu lassen und bewahrte Eindrücke zu reproduzieren, die in der Erinnerung gespeichert sind. Das Gedächtnis dient für die Vorstellungskraft gewissermaßen als Materialpool, aus dem die Fantasie schöpfen kann. In der antiken Philosophie wurde „die Phantasie als die ursprüngliche Form des ‚Sehens‘ verstanden“,¹⁹ was zeigt, dass sie auch bei menschlichen Wahrnehmungsprozessen von Bedeutung sein kann.

Die Fantasie ist vielleicht das wichtigste Werkzeug der kunstschaftenden Menschen und sie erlaubt es erst, Ordnung in das System des künstlerischen Schaffensprozess zu bringen, wodurch Sinn entsteht. Die geordneten Zusammenstellungen einzelner Bestandteile beim Werkentstehungsprozess, das Herstellen von Verknüpfungen und das Einbinden und Ausgliedern bestimmter Aspekte und Einflüsse lässt sich mit dem wissenschaftlichen Raum des Labors und einer Experimentalanordnung vergleichen. Der Wissenschaftstheoretiker Hans-Jörg Rheinberger veranschaulicht die Prozesse der Wissensgewinnung in seinem Werk *Experimentalsysteme und epistemische Dinge* und sieht „in einer Forschungsanordnung oder einem Experimentalsystem die Kernstruktur, in der wissenschaftliche Aktivität sich entfalten kann“.²⁰ Das Experiment ist somit ein Instrument zur Wissensgewinnung, das auch in der künstlerischen Forschung Anwendung findet und vor allem für Strindbergs wissenschaftliche Untersuchungen eine wichtige Grundlage darstellte.

Das Experiment ist ein Testverfahren, das neue Erkenntnis bringen kann, und besteht aus einer Versuchsanordnung, die Material und Methoden bestimmt und festlegt, welche Umweltbedingen beeinflussend wirken können, und aus der Wahl eines Ordnungssystems. „Von dieser Wahl hängt der Spielraum ab, in dem sich der Experimentierende bewegen kann, der Charakter der Fragen, die er stellen kann, und sehr oft auch die Art der Antworten, die er geben kann.“²¹ Der Ausgangspunkt bestimmt also die Möglichkeiten und beeinflusst den Prozess des Entstehens; je weiter der Prozess konkretisiert wird und je mehr Ereignisse eingetreten sind, desto mehr nimmt die Erkenntnis Gestalt an. Die künstlerische Schöpfung ist ein „Prozeß, bei dem Unbestimmtheit, Zufall, Materie, Projektion und Assoziation den Künstler in eine

¹⁹ Ebd., S. 185.

²⁰ Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2002, S. 19.

²¹ Rheinberger, *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*.

ungeplante, ja unvorhersehbare Richtung führen“.²² In der Kunst kommt dem Zufall und dem schöpferischen Einfall somit ein beträchtlicher Anteil an der Entstehung eines Werkes zu, während in der Wissenschaft meist versucht wird, jedwede Zufälligkeit auszuschließen.²³ „Ein ‚Objekt‘, Produkt des Zufalls und ohne eine bestimmte äußere Form, dient aufgrund der Vieldeutigkeit seiner Stimuli als Projektionsfläche für einen Identifikationsprozeß.“²⁴ Beim Kunstwerk geht es einerseits um die aktive Rolle des Betrachters, dessen Wahrnehmung Reize, Auslöser für die Imagination, empfängt und verarbeitet, wodurch Sehen kein passiver Vorgang mehr bleibt, sondern eine aktive Handlung, ein Prozess des Wahrnehmens, Erkennens, Vergleichens, Assoziierens und Interpretierens wird. Andererseits nimmt die Autorpersönlichkeit eine passive Rolle, eine zuschauende und beobachtende Position ein, völlig unvoreingenommen und intentionslos versteht sie das Werk erst nach der Vollendung. Sie lässt sich leiten, folgt möglicherweise einer Intention oder einer Idee, den Schöpfungsprozess gestaltet sie jedoch nicht aktiv. Diese Form eines Automatismus in der Kunst, wie er beispielsweise im Surrealismus verfolgt wurde,²⁵ diente, wie später gezeigt wird, August Strindberg als Vollendung einer naturalistischen Arbeitsweise.

Im Zentrum der Experimentalanordnung steht das Material, das untersucht wird oder das der Künstler zu einem Kunstwerk transformiert. Die Materialität ist zwar sowohl für die wissenschaftliche wie auch für die künstlerische Forschung die Grundlage, aber: „[e]in Kennzeichen künstlerischer Produkte, Prozesse und Erfahrungen besteht darin, dass in der und durch die Materialität des Mediums etwas präsentiert wird, das die Materialität übersteigt.“²⁶

Die Kunst bedient sich der Fantasie und der Künstler lässt sich emotional leiten, es findet keine klare Abgrenzung zur Außenwelt statt wie in der sterilen Laborumgebung. Reize, Impulse, Einflüsse und Erfahrungen werden verarbeitet, abstrahiert,

²² Dario Gamboni, »"Dieses Schillern der Eindrücke freute mich...". August Strindberg und unabsichtliche Bilder im Paris der 1890er Jahre«, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. v. Gerhart v. Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann, Tübingen: Narr 2001, S. 173–186, hier S. 175.

²³ Einige Entdeckungen der Wissenschaft beruhen dennoch lediglich auf zufällig beobachteten und unbeabsichtigten Erscheinungen, was zeigt, dass für jede Forschung ungeplante Ereignisse zu neuer Erkenntnis führen können.

²⁴ Philippe Junod, »Vom "componimento inculto" Leonardos zum "œil sauvage" von André Breton«, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. v. Graevenitz/Rieger/Thürlemann, S. 133–146, hier S. 135.

²⁵ Vgl. ebd., S. 140ff.

²⁶ Henk Borgdorff, »Künstlerische Forschung und akademische Forschung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft*, hrsg. v. Tröndle/Warmers, S. 69–89, hier S. 72.

zergliedert, verfremdet, neu kontextualisiert und montiert. Alles, was außerhalb der Experimentalanordnung stattfindet, wird in der Wissenschaft ausgeblendet bzw. ausgeschlossen, jedoch erlaubt das Zulassen von fremden Einflüssen in der künstlerischen Forschung, neue Möglichkeiten zu ergreifen und erweitert den Erfahrungshorizont. Assoziation und Fiktion sind ebenso produktive Bestandteile des schöpferischen Prozesses wie die wissenschaftlichen Tätigkeiten des Analysierens, Interpretierens oder Kontextualisierens. Kunst kann nicht Fassbares erfahrbar machen und bietet eine andere Erkenntnis über die Welt als die Wissenschaft; es geht nicht um ein Darstellen der Wirklichkeit, sondern um das Herstellen einer Wirklichkeit: „Das Werk spiegelt nicht die Welt wider, sondern konstruiert sie“²⁷

Wissenschaft und Kunst versuchen Wirklichkeit zu erfahren, sie zu greifen und Erkenntnis darüber zu gewinnen. Während sich die Wissenschaften darauf verständigen, mittels logisch-kausalem Denken eine faktisch fassbare Realität zu untersuchen und zu beschreiben, liegt in den Künsten das Augenmerk auf Unfassbarem, der Subjektivität, der Fantasie und der Empfindung, wodurch sich plurale Wirklichkeiten eröffnen. Wissenschaft gliedert ihre Erkenntnis in ein der Disziplin zugrundeliegendes Ordnungssystem ein und klassifiziert Erscheinungen nach bestimmten Mustern. Das Erkennen in der Kunst beruht auf der Herstellung von Ähnlichkeiten und bedeutend ist der Prozesscharakter von Kunstwerken, denn die Wirklichkeiten treten als konstituierender Akt in Erscheinung.

²⁷ Tröndle, »Methods of Artistic Research«, S. 187.

2. Entwicklung Strindbergs hin zur Inferno-Krise

Um August Strindbergs Schaffen zur Inferno-Zeit als künstlerische Forschung zu verstehen, ist es unabdingbar, sich die geistige Entwicklung des Schriftstellers und die Ideen, mit denen er im Laufe der Jahre in Kontakt gekommen war, anzusehen. Um dem Erkenntnisprozess Strindbergs gerecht zu werden, müssen die einzelnen Stationen seines Lebens, die für seine Weltanschauung und sein Kunstverständnis bedeutend sind, untersucht werden.

Strindbergs Leben zersplittert bei genauer Betrachtung in unterschiedliche Zeitabschnitte, in denen er sich nicht nur mit verschiedenartigen Arbeiten befasste, sondern in denen sich seine Ansichten diametral änderten, auf Schriftstellerei folgte Malerei und dann Alchemie, wieder Malerei und schließlich Schriftstellerei.

„In der Zeitfolge ist Strindberg schnell nacheinander und nebeneinander: Sozialist und Individualist, Demokrat und Aristokrat, fortschrittsgläubiger Utilitarier und Entwicklung ebenso wie Fortschritt bestreitender Metaphysiker. Nach einer gläubigen Jugend wird er Atheist, Materialist, Positivist, dann schließlich – aber im Zusammenhang mit seiner Schizophrenie – theosophischer Mystizist.“²⁸

Diese immer wieder wechselnden Weltanschauungen liegen wahrscheinlich in der Tatsache begründet, dass Strindberg unaufhörlich sämtliche Normen hinterfragte, seien sie nun nationaler, religiöser, wissenschaftlicher oder politischer Natur. „Seine wissenschaftlichen Neigungen waren enzyklopädisch. Für alles konnte er sich begeistern, und alles unterwarf er seiner Skepsis.“²⁹

Die Sprunghaftigkeit in Strindbergs Leben erklärt sich anhand seines Umgangs mit Rückschlägen. Erlebte er ein Fiasko, so trieb ihn die Erfolglosigkeit immer wieder zur Flucht und er suchte sich ein neues Betätigungsfeld:

„Wenn er auf irgendeiner eingeschlagenen Bahn starkem Widerstand begegnet, wechselt er hastig Beschäftigung oder Einstellung. Seine Aktivität auf dem Gebiet der Malerei sind dafür bezeichnend.“³⁰

²⁸ Karl Jaspers, *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bremen: Storm 1949, S. 85.

²⁹ Ebd., S. 24.

³⁰ Göran Söderström, »Strindbergs Malerei«, in: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Fotografie und Theaterpraxis*, hrsg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt am Main: Insel 1981, S. 211–246, hier S. 212.

Strindberg selbst beschreibt in seinem Essay „Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen“ seine Malaktivitäten folgendermaßen:

„In meinen freien Stunden male ich. Um das Material zu meistern, wähle ich eine mäßig große Leinwand oder lieber eine Malpappe, damit ich in ein bis drei Stunden, solange die Inspiration anhält, das Bild fertigbekommen kann.“³¹

Hier zeigt sich eine kurze Aufmerksamkeitsspanne und es klingt, als verliere der Künstler nach wenigen Stunden sein Interesse an der Malerei. Die Zeitangabe für die Dauer seiner Tätigkeit bzw. das Anhalten der Inspiration spricht für sich und vermittelt den Eindruck, dass Strindberg nicht mit letzter Konsequenz an seinen künstlerischen Versuchen arbeitete und ihn schnell das Interesse verließ. Im Vergleich dazu schrieb er manche seiner Stücke in einem Anlauf in nur wenigen Tagen.

Allerdings bot ihm das Zeichnen und das Malen die Möglichkeit anderer Ausdrucksformen, anhand derer er seine Stimmungen und Gefühle oft besser mitteilen konnte. Harry Carlson meint hierzu: „The visual artist, he felt, had greater license than the literary artist, a greater range of expressive opportunities.“³² Zudem stellt Grischka Petri fest, dass es sich bei Strindbergs Malprozessen nicht um die Suche nach Formen der Darstellung handelt, sondern „[d]ie Rolle der Malerei muß bei Strindberg auch so verstanden werden, daß sie bei ihm unbewußt vorliegendes Ideenmaterial voranbringt, indem sie dieses visualisiert und dadurch konkretisiert.“³³ Sein künstlerisches Schaffen dient gewissermaßen als Katalysator für Ideen und bereitet Erlebnisse und Vorstellung als Rohmaterial für seine literarischen Werke vor.

Dadurch, dass sich Strindberg mit derart vielen unterschiedlichen Disziplinen und Bereichen beschäftigt hat, musste er natürlich eine Menge an Ideen verarbeiten und prüfen. Sein Leben lässt sich anhand seiner Interessen an bestimmten Themenfeldern bzw. seiner Suche nach neuen Ausdrucksformen in einzelne Abschnitte unterteilen und Walter Berendsohn erkennt in Strindbergs literarischem Schaffen drei

³¹ August Strindberg, »Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen«, in: ders., *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998, S. 30–38, hier S. 36.

³² Harry G. Carlson, *Out of Inferno. Strindberg's reawakening as an artist*, Seattle: University of Washington Press 1996, S. 168.

³³ Grischka Petri, »August Strindbergs moderne Malerei und der Zufall im kunsthistorischen Schaffen«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 83–112, hier S. 106.

Phasen: die erste dauerte bis 1882, in der sich der Dramatiker mit dem „Kampf des begabten Einzelmenschen mit der widerstrebenden dumpfen und stumpfen Umwelt“³⁴ beschäftigte und unter anderem das Drama *Meister Olof* schuf. Die Werke aus jener Ära stellen auch die Verarbeitung seiner Jugenderfahrungen dar und Strindberg wollte mit den stark autobiografischen Arbeiten das öffentliche Bild seiner Person bestimmen und sich den Status eines außergewöhnlichen Genies erarbeiten. In der Zeit von 1886 bis 1892 als „sein Interesse von der Gesellschaftskritik zur Psychologie wechselte, trat der Kampf zwischen den einzelnen Menschen als Hauptmotiv in den Vordergrund“³⁵ und Strindberg versuchte sich zum Beispiel in der seelischen Stimmungslandschaftsmalerei. Die dritte Phase nach Berendsohn dauerte bis 1904 an und Strindberg widmete sich damals dem „Ringens des Einzelmenschen mit den höheren Mächten“³⁶, woraus unter anderem Stücke wie *Ein Traumspiel* oder *Nach Damaskus I-III* entstanden. Im letztgenannten Stadium fand auch die schwere Krise der Inferno-Zeit statt und Strindbergs Schaffen jener Epoche erweist sich als eine Vollendung und Vereinigung seiner einzelnen Beschäftigungsbereiche und bewusstseinsverändernden Erlebnisse zu einer großen und ganzen Einheit.

Der Philosoph und Psychiater Karl Jaspers setzt sich mit August Strindberg und seiner geistigen Verfassung auseinander und will Symptome von Geisteskrankheit nachweisen. Diese pathografische Analyse stützt sich primär auf die autobiografischen Schriften des Dramatikers, was die Frage aufwirft, inwieweit sich aus diesen Werken Wesenszüge und vor allem psychologische Entwicklungen Strindbergs ablesen lassen, da dieser sich in seinen Autobiografien bewusst selbst inszeniert und das öffentliche Bild seiner Person vorgeben will. Zudem kommt hinzu, dass Jaspers seine Ausführung wertend gestaltet und mit dem Fokus auf seine Existenzphilosophie hin ausrichtet, so dass die exzentrische Lebensführung Strindbergs und der expressionistischen Generation von Künstlern, die nicht genügend Disziplin besäßen, nicht in das normative Weltbild passen.³⁷ Für die Frage nach dem Weltverständnis und neuen Erkenntnissen durch die Kunst ist die Frage, ob Strindberg im Kopf erkrankt war, irrelevant, aber Jaspers erkennt anhand diverser Symptome auch mehrere Phasen im Leben des Dramatikers: in den 1880er Jahren setzte die Erkrankung ein, äußerte

³⁴ Walter A. Berendsohn, *August Strindberg. Der Mensch und seine Umwelt, das Werk, der schöpferische Künstler*, Amsterdam: Rodopi 1974, S. 430.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd., S. 431.

³⁷ Zu Jaspers zweifelhafter Methode der Pathografie vgl. Matthias Bormuth, »Karl Jaspers als Pathograph«, in: *Fundamenta Psychiatrica*, 16. Jg., 4/2002, S. 154–159.

sich anfänglich in heftigen Magenbeschwerden, die schließlich auf die Nerven übergriffen und die ersten Anfälle von Eifersucht mit sich brachten. Jaspers weist im Jahr 1887 den ersten schubhaften Anstieg einer psychischen Erkrankung nach, woraufhin sich das Niveau einpendelte und um 1896 wieder akut anstieg.³⁸ Ab da setzte laut Jaspers der Endzustand ein, eine Phase, in der die Schizophrenie und Eifersucht wieder nachließen, aber nicht mehr gänzlich verschwanden.

Diese beiden zeitlichen Einordnungsversuche, die unterschiedliche Aspekte Strindbergs Leben betrachten, decken sich in wichtigen Punkten, jedoch bleibt bei allen beiden ein wesentliches Lebensereignis unberührt: der *Heiraten*-Prozess. Als Strindberg 1884 in Stockholm wegen Gotteslästerung in seiner Novellensammlung *Heiraten* angeklagt wurde, musste er aus seinem selbstgewählten Exil in der Schweiz zurückkehren und er wusste nicht, wie der Prozess ausgehen wird. Er ging als gebrochener Mann aus dem Gerichtsverfahren hervor und gab die Arbeit an sozialistischen Utopien auf, was seine erste Schaffensperiode gekennzeichnet hatte. Es erscheint folgerichtig, Strindbergs Frühphase, in der er sich mit dem Auflehnen gegen Konservatismus und gesellschaftlichem Klassenkampf beschäftigte, mit dem einschneidenden Erlebnis des *Heiraten*-Prozesses enden zu lassen.

Daher werden im Folgenden die prägenden Erlebnisse und Erfahrungen aus der sozialistisch-orientierten Frühphase, die Strindbergs späteres Werk in der Inferno-Krise beeinflussten, erläutert werden. Nach dem Freispruch verließ Strindberg Schweden wieder und fand vor allem in Berlin, im sogenannten Ferkel-Kreis, neue Impulse für seine Kunst ebenso wie für seine wissenschaftlichen Experimente. In den Jahren vor der dem Höhepunkt der Inferno-Krise machte er einige interessante bewusstseinsverändernde Erfahrungen und setzte sich mit vielen unterschiedlichen Theorien und Weltbildern, vor allem mit dem Monismus Ernst Haeckels und der Theosophie Emanuel Swedenborgs auseinander, bevor ihn sein steter Forscherwille zu neuen, ungewöhnlichen Versuchen und Erkenntnissen trieb.

³⁸ Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, S. 39.

2.1. Kampf des Individuums mit der Gesellschaft – Strindbergs Anfänge

Zwei für das Wissenschafts- und Kunstverständnis grundlegende Eigenschaften scheinen August Strindberg von frühester Jugend an zu begleiten: Empfindsamkeit und Neugier. Zumindest ist der Autor in *Sohn einer Magd*, dem ersten autobiografischen Werk, bemüht, seine Entwicklung zum Schriftsteller und die Sozialisation in der konservativen Gesellschaft Schwedens als herausstechenden Prozess darzustellen. Das ausgeprägte Einfühlungsvermögen und die sensible Beobachtungsgabe zählen zu den wichtigsten Charakterzügen eines kunstschaffenden Menschen und Strindberg, der am 22. Januar 1849 in Stockholm geboren wurde, wuchs in einem bürgerlichen Haushalt auf, wo er von früh an mit Kunst und Kultur konfrontiert wurde. Sein Großvater Zacharias hatte selbst Theaterstücke verfasst³⁹ und die Familie pflegte es, gemeinsam zu musizieren. Da der junge August musikalisch nicht wirklich begabt war und sich beim familiären Spielen nicht beteiligte, fühlte er sich damals erstmalig als abgesonderter Außenseiter, eine Rolle, in der er sich im weiteren Leben noch öfters wiederfinden wird, und blieb ein schüchterner Einzelgänger, der unter seinem stark ausgebildeten Schamgefühl litt. Dies zeigt sich zumindest in *Sohn einer Magd*, als sich der Protagonist Johan, ein Alter Ego Strindbergs, bei der Aufführung seines ersten Stücks schämt. Ebenso begleitet die Figur große Angst vor Strafe und der Exekutive, was zu einem wiederkehrenden Motiv, dem der Schuld, in Strindbergs Stücken entwickeln sollte. Nach einem missglückten Flirtversuch Johans im Alter von 18 Jahren hatte er sich als Strafe für das peinliche Erlebnis selbst gegeißelt, was Strindbergs pietistische Erfahrungen seiner Kindertage verdeutlicht.

Strindbergs Wissbegier zeigte sich bereits während seiner Kindheit und er bombardierte den Vater, der seinerseits ein begeisterter Amateurchemiker war,⁴⁰ mit seinen Fragen. Besonders Fragen zur Natur nährten den Wissensdurst des kleinen August und so lässt sich sein späteres Interesse für Naturwissenschaft und Alchemie erklären. Der Vater tat sich im Umgang mit der Wissenswut des Jungen schwer, vor allem da auch der starke Skeptizismus des Jungen und das ständige Hinterfragen

³⁹ Vgl. Göran Söderström, »August Strindberg. Biographie eines modernen Künstlers«, in: *Der andere Strindberg*, hrsg. v. Gundlach, S. 17–210, hier S. 18.

⁴⁰ Helmuth Faust, »Die Hölle wörtlich. Einige Überlegungen zu August Strindberg, seinem Werk und zur Infernokrise. Anstelle eines Nachwortes«, in: August Strindberg, *Inferno*, Frankfurt am Main: Basis 1987, S. 186–224, hier S. 210.

jeglichen Wissens schon in jungen Jahren entwickelt waren und mit der keine Widerrede duldenden väterlichen Autorität kollidierte.

Strindbergs Beziehung zum Vater war im Allgemeinen keine leichte, da dieser ein gebieterisch patriarchales Familienoberhaupt verkörperte. Der frühe Tod der Mutter, die an Lungentuberkulose erkrankt war, und die baldige Hochzeit des Vaters mit einer Hausangestellten verschlechterten das Vater-Sohn-Verhältnis. Aus Trauer um die Mutter übte sich August in einem strengen Pietismus, der ihn auch mit der Verstorbenen verband, da sie eine streng gläubige Pietistin gewesen war und den Jungen Enthaltsamkeit gelehrt hatte. Allerdings prägte ihn auch die strikte Moralphilosophie des Vaters, die sich in seinem religiösen Weltbild verankerte, das in der Pubertät stark von Theodore Parkers freier Auslegung des Evangeliums beeinflusst war, der u. a. Christus den Gottesstatus aberkannte und ein ekstatischer Naturverehrer war.⁴¹

Laut seinen Selbstdarstellungen konnte sich August Strindberg mit dem Sozialstatus der Bürgerfamilie nicht recht identifizieren, er fühlte sich mehr der Unterklasse verbunden, nicht zuletzt, weil seine Mutter als vormalige Haushälterin im Hause Strindberg niederer Herkunft gewesen war, bevor der Vater sie ehelichte. Diese Identifikation mit der Unterschicht spiegelt sich im Titel seines ersten autobiografischen Werkes wider: *Der Sohn einer Magd* (1886). In seinen Anfangsjahren als Schriftsteller sollte er sich als ein Verfechter für eine soziale Revolution erweisen, der die Kraft der Literatur für sozialpolitische Veränderungen in Anspruch nehmen wollte. „From the early 1870s to the mid-1880s, and once again after the turn of the century, socialism was the most valid political expression of Christ's mission for him.“⁴²

Zunächst inskribierte Strindberg an der Universität Uppsala und studiert Medizin und Ästhetik. Nach einem Semester, in dem er sich nicht mit dem freien Studentenleben anfreunden konnte, nahm er eine Stelle als Volksschullehrer auf dem Land an, wo er das einfache Volk aufklären und bilden wollte — ganz im Sinne Parkers Philosophie.⁴³ Seine idealistische Vorstellung der Rolle als Lehrer und Prediger erwiesen sich jedoch als utopisch und fruchtlos, weshalb er die Stellung bald wieder aufgab.

⁴¹ Vgl. Söderström, »August Strindberg«, S. 21.

⁴² Carlson, *Out of Inferno*, S. 39.

⁴³ Vgl. Söderström, »August Strindberg«, S. 24.

Er fungierte danach als Hauslehrer, eine Beschäftigung, die Strindberg nicht nur finanziell bitter nötig hatte, sondern ihn auch in einen Kreis von Intellektuellen in Stockholm einführte. Schnell fand er Gefallen am kultivierten Debattieren über kulturelle, politische, religiöse oder wissenschaftliche Fragen. In dieser Zeit kam er erstmals in Kontakt mit dem Dramatischen Theater und der Akademie des Kunstvereins in der schwedischen Hauptstadt. Der gesellschaftliche Umgang mit klugen und gebildeten Köpfen ermutigte ihn schließlich, seinem naturwissenschaftlichen Interesse nachzugehen und das Medizinstudium in Uppsala fortzusetzen. Der wissbegierige, aber voller ungehemmtem Tatendrang stehende junge Mann entsprach nicht den Anforderungen der universitären Institution und wurde abgewiesen. Dieser Rückschlag machte seine Ambitionen in der Medizin zunichte und er schlug einen gänzlich anderen Weg ein: er entschied sich, Schauspieler am Dramatischen Theater in Stockholm zu werden.

„Es sollte charakteristisch für Strindberg werden, daß ein Fehlschlag auf einem Gebiet, einem Weg, der ihm plötzlich versperrt erscheint, intensive Aktivitäten auf einem neuen Betätigungsfeld nach sich zog; der gehemmte Tätigkeitsdrang mußte sich eine neue Bahn suchen.“⁴⁴

Seine schauspielerische Karriere war jedoch nicht von Erfolg gekrönt, seine Fähigkeiten reichten gerade für eine Rolle als Statist und man verwies ihn an die Schauspielschule, der er jedoch misstraute; dieser Argwohn gegenüber den dramatischen Ausbildungsstätten festigte sich tief in ihm und lässt sich in den Anweisungen zu seinen Werken herauslesen. Da er sich als Darsteller nicht zu eignen schien, setzte er sich hin und schrieb in nur vier Tagen sein erstes Drama. „Das Schauspielern wurde durch das Dichten abgelöst. Er habe zuerst Schauspieler mit Dichter verwechselt, meinte Strindberg später.“⁴⁵ So fand er seine Berufung als Schriftsteller.

In Uppsala gründete er die Gesellschaft *Runa*, wo sich junge Künstler und Studenten zum Debattieren einfanden und deren führender Kopf Strindberg wurde. Hier wurde anarchisches und sozialistisches Gedankengut diskutiert und man zeigte sich mit der arbeitenden Klasse solidarisch. Diese liberalen Sympathien mündeten zwangsläufig in einer Kritik an der Aristokratie und dem Ruf nach revolutionären Veränderungen.

⁴⁴ Ebd., S. 26.

⁴⁵ Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, S. 25.

Die Auseinandersetzungen mit dem Klassenkampf und die radikalen Forderungen nach Reformen finden sich thematisch auch in Strindbergs Frühwerken wieder. Seine Protagonisten sind oppositionelle Vertreter, die sich gegen sturen Konservatismus zur Wehr setzen oder für ein undogmatisches Christentum eintreten. Diesen Gegenwartsrealismus, voller Kritik und manchmal satirisch, verpackte Strindberg in historischen Dramen, was einerseits der Tradition der nordischen Romantiker entspricht, und andererseits eine Umgehung der Zensur darstellt. Schon bei den ersten Stücken Strindbergs zeigt sich der autobiografische Ansatz, der in den meisten seiner Schriften aufzufinden ist. Seine Figuren sind oft Alter Egos Strindbergs und sie verkörpern sein Freidenkertum und seine oppositionelle Grundhaltung. Anfänglich versteckte sich der Autor noch unter einem Pseudonym, in *Sohn einer Magd* schreibt er in der dritten Person über den Protagonisten Johan, erst in den 1890er Jahren im Roman *Inferno* erzählte Strindberg aus der Ich-Perspektive.

Nachdem seine ersten Stücke am Theater abgelehnt wurden, von seinen Freunden und Mitstreitern im *Runa*-Kreis jedoch für gut befunden wurden, stellte sich der Erfolg mit dem Stück *In Rom* ein, das vom Königlichen Theater in Stockholm angenommen und im September 1870 uraufgeführt wurde⁴⁶. Der große Erfolg blieb zwar aus, aber es folgten weitere Stücke Strindbergs, die zur Aufführung gelangten, und der Autor erhielt ein Königliches Stipendium für die Fortsetzung seines Studiums an der Universität in Uppsala.

Seine auflehrende Haltung gegenüber offiziellen Autoritäten ließ sich auch in seinem Studium erkennen und er ergriff eine Gegenposition im Zuge seines Ästhetikstudiums in einer Abhandlung über Realismus und Idealismus in der Literatur (*Hakon Jarl oder Idealismus und Realismus*),⁴⁷ in der er seinen Professor Carl Rupert Nyblom, der eine Vaterfigur für Strindberg darstellte, und dessen Thesen scharf kritisierte. Dieser Aufsatz präsentiert Strindbergs ideologische Bestrebungen in den 1870er Jahren, die sich als ein Kampf zwischen Idealisten versus Realisten formulieren lassen. Anfänglich idealistisch veranlagt und im *Runa*-Bund ausgelebt, verabschiedete sich Strindberg von der nordischen Tradition und wurde „Realist“, immer aber im Zeichen des Naturalismus. Die zentrale Frage, die Strindberg beschäftigte,

⁴⁶ Fritz Paul, *August Strindberg*, Stuttgart: Metzler 1979, S. 21.

⁴⁷ Ingrid Basso, »Along with Kierkegaard in a Dance of Death«, in: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art: Sweden and Norway*, hrsg. v. Jon Stewart, Farnham: Ashgate 2013, S. 65–87, hier S. 75.

war die nach dem Wirklichkeitszugang und die Herstellung derselben in der Kunst, und damit verbunden die Relevanz von Imitation der Natur und die Rolle der Imagination, woraus sich wiederum ästhetische, philosophische und politische Fragen ergeben.⁴⁸ Einerseits fußte Strindbergs Weltanschauung auf Platons Ideenlehre, andererseits verstand er Imitation als Handlung, die Wirklichkeit herstellt, im Sinne Aristoteles. Sein Naturalismus war also zwischen Platonischer Ideenlehre und Aristotelischem Realismus angesiedelt. Erst die 1890er Jahre brachten dann den Zusammenhang, dass beide, das Reale und das Ideale, komplementär sind und Strindberg verstand, dass „the reconciling power of the Creative Imagination constituted a bridge between the Aristotelian emphasis on the imitation of the real world of nature and the Platonic insistence that the only true realities were the original images in the realm of ideas“.⁴⁹ Somit wurde die Einbildungskraft das mächtigste Instrument des Künstlers. „Der *Schriftsteller* soll nur Referent der Wirklichkeit sein.“⁵⁰

Strindberg beschrieb in seinem Essay „Über Realismus“ (1882), wie Realismus in der Literatur erreicht werden könne:⁵¹ die Illusion – hier war der Illusionsbegriff bei ihm noch vorhanden, später hatte er sich davon getrennt – wird mittels der Ausführung von den wichtigsten Einzelheiten hergestellt, wobei viele Details weggelassen werden, um nicht vom Wesentlichen abzulenken. Die exakten Wissenschaften dienten dem Schriftsteller als Vorlage, was die Bezeichnung wissenschaftlicher Realismus naheliegend macht. Strindberg verstand sich selbst als Poet und meinte damit jemanden, der Fantasie besitzt und der es vermag, Eindrücke und Phänomene miteinander zu verbinden und neu zu arrangieren.

Die Abhandlung *Hakon Jarl oder Idealismus und Realismus* mag vielleicht kein erfolgreicher Text gewesen sein, aber „[d]iese von C. R. Nyblon, einem führenden Ästhetiker, nicht angenommene Examensarbeit ist der Prototyp für viele spätere theoretische Abhandlungen: unsystematisch, bizarr, feuilletonistisch und trotzdem stringent innovatorisch.“⁵² Der noch junge und etwas unerfahrene Student erhielt für seinen wenig objektiven und nicht dem gängigen Dogma entsprechenden Aufsatz eine schlechte Note und konnte sich mit seinen Ansichten gegenüber der Autorität in der

⁴⁸ Vgl. Carlson, *Out of Inferno*, S. 52f.

⁴⁹ Ebd., S. 56.

⁵⁰ Söderström, »August Strindberg«, S. 64.

⁵¹ Es muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass Strindberg oft unabhängig von seinen eigenen ideologischen Programmen und theoretischen Konzepten blieb und sie nie strikt, in voller Konsequenz umsetzte.

⁵² Paul, *August Strindberg*, S. 4.

Ästhetik nicht behaupten. Dieser neuerliche Misserfolg endete in seinem ersten Versuch mit Ölmalerei, wo er neue Ausdrucksformen für sich fand.

Er zog sich auf die Schäreninsel Kymmendö zurück und beschäftigte sich intensiv mit dem Zeichnen und Malen. Damals konnte er seine Motive aber noch nicht auf einer Leinwand festhalten, weshalb er sich schnell wieder dem Schreiben widmete und seine Ideen literarisch verarbeitete. Er wurde Zeuge eines Schifffahrtsunglücks und verfasste einen mitreißenden journalistischen Bericht.

Nach dem Ausbleiben des königlichen Stipendiums, war Strindberg zur Beendigung seiner Studien gezwungen und so arbeitete er als freier Journalist und Schriftsteller in Stockholm. Durch seine ausgezeichnete Reportage über das Schifffahrtsunglück bekam er eine Stelle als Redakteur bei der schwedischen Tageszeitung *Dagens Nyheter*. Er zog in ein Haus, in dem Armut herrschte und das ihm die Prekarität der Unterschicht bestens vor Augen führte. In dieser Umgebung ging er voll auf als sozial interessierter Arbeiterfreund, der das Ziel verfolgte, das Prestige der körperlichen Arbeit zu erhöhen. Er schrieb engagierte Artikel, in denen er dafür eintrat, gebildete Menschen zur körperlichen Arbeit zu bewegen, da dadurch das Ansehen und damit auch automatisch die Rechte der Arbeitenden steigen würden. Strindberg erkannte die Bedeutung von Bildung als Kriterium für Prestige. Er entwickelte sich zum Sozialreformer der Arbeiterbewegung und wurde für sozialistische Begehren in Anspruch genommen.

Strindbergs journalistische Tätigkeit gepaart mit seinen Studien der Ästhetik führten ihn bald zur Veröffentlichung zweier Kunstkritiken zu aktuellen Gemälden, die er noch klassisch mit Blick auf das Motiv betrachtete. Als er 1874 wieder Kunstkritiken verfasste, wollte er die nordische Tradition brechen, Gemälde ausschließlich aufgrund der inhaltlichen Ebene zu beschreiben. Nun interessierten ihn keine romantischen oder idealistischen Motive mehr, er war auf einen naturgetreuen Realismus aus. Er beschäftigte sich erstmals mit der Maltechnik, wie das Bild geschaffen wurde und war ein Wegweiser für die schwedische Kunstkritik der Moderne. Göran Söderström geht sogar so weit, ihn wegen seiner neuen kritischen Methode den ersten modernen Kunstkritiker Schwedens zu nennen.⁵³ Strindberg übte nicht nur Kritik an der Kunstakademie, Institution der obersten Autorität in der schwedischen Kunst-

⁵³ Söderström, »August Strindberg«, S. 44.

landschaft, sondern er veröffentlichte ebenso scharfe Theaterkritiken, wodurch er sich als hemmungsloser Kritiker einen Namen machte.

„Das Gegenteil dieses wegen seiner scharfen Feder gefürchteten Literaten war der private Strindberg: kindlich unerfahren, hochsensibel und unsicher.“⁵⁴ 1875 lernte Strindberg Siri von Essen-Wrangel kennen, die den starken Wunsch hegte, Schauspielerin zu werden, was ihrem adeligen Stand jedoch widersprach, und er entwickelte ihr gegenüber starke Gefühle und Zuneigung, traute sich allerdings nicht so recht, zu seinen Emotionen zu stehen. Er war ein gern gesehener Gast im Hause Wrangel und seine strengen moralischen Vorstellungen verhinderten vorläufig ein Geständnis seiner Liebe. Er fand erst den Mut, Siri seine Liebe zu offenbaren, als Leutnant Wrangel eine Affäre mit der Cousine seiner Gattin anging.⁵⁵ Zu etwa dieser Zeit kam es wegen Erbschaftsstreitigkeiten zum endgültigen Bruch mit seiner eigenen Familie, was ihn näher an Siri, deren Ehe inzwischen geschieden worden war, heranführte.

1876 reiste Strindberg erstmals nach Frankreich und besuchte Paris, das für ihn den kulturellen Nabel der Welt darstellte, und wo er mit dem Impressionismus in Kontakt kam. In Stockholm erhielt er eine Stelle als Königlicher Sekretär an der Königlichen Bibliothek, die eine Menge Prestige mit sich brachte, ein Ansehen, das einem gewöhnlichen Schriftsteller sonst verwehrt blieb, vor allem einem Skandalschriftsteller wie Strindberg, der er inzwischen geworden war. Die Einkünfte aus dieser Anstellung reichten aber nicht zum Leben, und so musste er sich weiterhin mit Zeitungsartikeln und Übersetzungen über Wasser halten. Die Arbeit in der Königlichen Bibliothek war als Forschung zu verstehen, seine Aufgabe war die Neuorganisierung des Materials und Wissens. So hatte jeder Mitarbeiter sein eigenes Spezialgebiet, und Strindberg interessierte sich für Kunstgeschichte. Aus dieser Zeit gibt es unveröffentlichte Arbeiten, vorwiegend Notizen und Entwürfe, in denen er sich mit der Geschichte der Schwedischen Landschaftsmalerei auseinandersetzte; darin lässt sich Strindbergs enormes Wissen zur Kunstgeschichte erkennen, und diese Kenntnisse machten ihn zu einem hervorragenden Kunsthistoriker und natürlich auch -kritiker. Allerdings war er nicht der einzige in der Königlichen Bibliothek, der Kunstgeschichte als seinen Fachbereich betrachtete und so wurde er wieder in einen Streit über die Oberhoheit

⁵⁴ Ebd., S. 45.

⁵⁵ Ebd., S. 46.

über das Thema verwickelt. Er gab nach und überließ dem Kollegen das Spezialgebiet, stattdessen stürzte Strindberg sich in Studien über die chinesische und japanische Sprache und die ostasiatische Literatur und brachte es „als Spezialist für Sino-logie zu einem wissenschaftlichen Ansehen, das er nie wieder erreichte“.⁵⁶

1878 erschien „Meister Olof“ endlich im Druck, ein Stück, das Strindberg bereits sechs Jahre früher geschrieben hatte, vom Königlichen Theater jedoch abgelehnt worden war, woraufhin er es im Laufe der Zeit mehrmals umschrieb. Zum Durchbruch verhalf ihm dann der Roman *Das rote Zimmer*, das eine anarchische Kampf-ansage an das etablierte System war und nicht mit kritischen, satirischen Seitenhieben auf die Gesellschaft im Schweden des 19. Jahrhunderts sparte. Das Werk vereinte soziale Weltverbesserideen und nihilistischen Pessimismus, ein Widerspruch, der typisch für Strindberg war. Trotz oder gerade wegen der teils heftigen Kritik erreichte der Autor große Bekanntheit und einen einigermaßen großen wirtschaftlichen Erfolg. Während der naturalistische Gesellschaftsroman heftig kritisiert wurde, wurde das nächste Theaterstück *Das Geheimnis der Gilde* umjubelt.

In diesen Jahren beschäftigte sich Strindberg fast ausschließlich mit schwedischer Kulturgeschichte und Gegenwartskritik (*Das schwedische Volk*, und *Das neue Reich*) und er entwickelte sich zum Skandalschriftsteller, wurde damit aber zum Wortführer der radikalen jungen Literatur Schwedens. Er erhielt vor allem von den im Exil lebenden skandinavischen Künstlern viel Zustimmung und Verehrung, wodurch „[d]as Mißfallen am provinziellen Kulturleben der Heimat [...] offensichtlich“⁵⁷ wurde.

Der finanzielle Erfolg war allerdings nicht von Dauer und so musste sich Strindberg mit diversen Brotarbeiten sein Einkommen verdienen, die in mancher Hinsicht einen Rückfall in den nordischen Idealismus darstellten: die Novelle *Schwedische Schicksale und Abenteuer* und das Schauspiel *Ritter Bengts Gattin*, ein „Frauendrama im Gewand des 16. Jahrhunderts“⁵⁸, das er speziell für Siri geschrieben hatte. Aus diesen Jahren stammt auch das Märchenspiel *Glückpeters Reise*, das inspiriert von Ibsens *Peer Gynt* als Strindbergs erstes Wanderdrama bezeichnet werden kann und eine Vorstufe der Nach-Inferno-Dramatik darstellt: „Die Ablösung des herkömmlichen Charakterdramas ist ebenfalls schon vorgezeichnet und das Stück bringt be-

⁵⁶ Ebd., S. 49.

⁵⁷ Ebd., S. 60.

⁵⁸ Ebd.

reits das ganze *Typenarsenal* der späteren Ich-Dramatik⁵⁹ zum Vorschein. Die Figuren haben nur eine einzige Bestimmung, der Ich-Person den Weg zu zeigen, ihr auf ihrer Reise behilflich zu sein und Spiegelbilder des Ichs zu verkörpern. Hier zeigt sich, dass Strindberg keine klare und direkte Entwicklung in seiner Literatur durchmachte, die ihn von traditionellen idealistischen Stücken über Realismus hin zu seinen modernen expressionistischen Wanderdramen brachte; er verfiel ab und zu in alte Muster, mag es auch aus finanziellen Überlegungen gewesen sein, und er vollzog seine innovatorischen Neuerungen nicht konsequent. „Das Spannungsverhältnis zwischen literarischer Tradition und innovativer Haltung verleiht ihm eine einzigartige Stellung in der schwedischen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.“⁶⁰

Gerade Strindbergs sprachlich lockere Novellistik hatte den Charakter von wissenschaftlichen Fallstudien, die aus seinen Beobachtungen und journalistischen Reportagen entstanden, und – meist unter dem Deckmantel einer historischen Erzählung verpackt – Gesellschaftskritik enthielten. Der Autor sah seine Aufgabe in der Aufklärung des Volks und in der Vermittlung naturalistischer Grundprinzipien.

Strindberg wurde schließlich dazu gedrängt, die Königliche Bibliothek zu verlassen und in konservativen Kreisen schlug ihm starke Abneigung und zum Teil offener Hass entgegen. Schon länger spielte er mit dem Gedanken, ins Exil zu gehen, und so brach er mit seiner Familie 1883 nach Frankreich auf, wo er sich für eine gewisse Zeit in der skandinavischen Künstlerkolonie in Gréz-sur-Loing niederließ. In seinen Schriften löste sich Strindberg vom Primat der Ästhetik und tauschte das Schöne gegen das Nützliche ein. Er hatte inzwischen ein großes Interesse am Politischen gefunden, das als einziges Antworten auf Fragen des Sozialen bieten konnte. Auf Strindbergs Frankreich-Aufenthalt folgte einige Zeit, die er in der Schweiz verbrachte, ein Land, das für ihn die realisierte Utopie des Sozialen verkörperte: harmonisch, neutral-pazifistisch, demokratisch mit einem Mix aus verschiedenen Volksgruppen mit unterschiedlichen Sprachen. Strindberg erarbeitete eine Form von Sozialrealismus, dem die Kunst als Mittel und nicht als Zweck diene⁶¹, und in *Utopien der Wirklichkeit* Ausdruck fand. Diese Sammlung bestehend aus vier Erzählungen, auf Deutsch unter dem Titel *Schweizer Novellen* publiziert, behandelte mögliche verbesserte Gesellschaftsformen, die anhand bereits realisierter Beispiele veranschaulicht

⁵⁹ Paul, *August Strindberg*, S. 30.

⁶⁰ Ebd., S. 22.

⁶¹ Söderström, »August Strindberg«, S. 64.

werden.⁶² „Strindbergs rousseauistisch-anarchistische Kulturkritik“⁶³ fand im Alpenland jede Menge Nahrung für das Wunschbild eines vormarxistischen Sozialismus und er verstand die „Schweiz als Sanatorium der europäischen Seele.“⁶⁴

Ebenfalls in der Schweiz entstand die Novellensammlung *Heiraten*, ein Werk polemischer Schilderungen von Beziehungen zwischen Mann und Frau. Nach der Veröffentlichung kam es zur Spaltung der schwedischen Nation in zwei Lager: denen, die Strindberg feierten und zujubelten, und jenen, die das Buch verabscheuten und den Autor wegen Gotteslästerung anklagen wollten. Es wurde Strindberg die Verleugnung der Göttlichkeit Christi vorgeworfen, er aber wollte damit nicht Lästern, sondern seine andersartige, vom Dogma der Kirche divergierende, religiöse Auffassung ausdrücken. Mit *Heiraten* stand er im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit und wurde endgültig zum Skandalautor erklärt.

Es kam zur Anklage in Schweden und sein Verleger Karl Otto Bonnier brachte Strindberg, der Angst vor einer Verurteilung und Bestrafung hatte, dazu, in die Heimat zurückzukehren. Er erhielt zahlreiche Unterstützungserklärungen und Zuneigungsversicherungen von Literaten und Künstlern, die in dem Prozess eine Chance sahen, sich gegen das etablierte konservative System aufzulehnen, ebenso empfing ihn eine jubelnde Menge am Bahnhof. Der für ihn nervenaufreibende Prozess endete mit einem Freispruch, machte aus dem Autor aber einen gebrochenen Mann. Die radikale Elite junger Intellektueller wollte Strindberg und seinen Erfolg vor Gericht für ihre Zwecke ausnutzen, doch der Schriftsteller ließ sich nicht zu deren Repräsentant ernennen und er konnte sich nicht voll mit deren Idealen identifizieren: „Ich bin nicht der Mann, der euer Repräsentant sein kann, denn ich vermag nicht für eure Ideale einzustehen.“⁶⁵

Strindberg wandte sich von Schweden ab und richtete sich nun mehr an ein europäisches Publikum. Er plante eine große Studienreise durch Europa, um die Bauern zu porträtieren, musste diese Idee aber verwerfen, da solch eine umfangreiche Reportage nicht finanzierbar war. Stattdessen verfasste er den ersten Teil seiner Autobiografie, *Der Sohn einer Magd*, worin er die einzige mögliche Form für einen Roman

⁶² Vgl. Berendsohn, *August Strindberg*, S. 332.

⁶³ Paul, *August Strindberg*, S. 107.

⁶⁴ Eva Wiegmann, »Expressionistische Alpen-Passion. Pazifistische Idealisierung der Schweiz bei Yves Goll und anderen«, in: *Konjunktionen - Yvan Goll im Diskurs der Moderne*, hrsg. v. Hermann Gätje/Sikander Singh, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 73–86.

⁶⁵ Söderström, »August Strindberg«, S. 68.

sah. Wahrer Naturalismus kann nur aus der gelebten Realität entstehen, ein fiktiver Roman wäre für Strindberg damals wertlos gewesen.

1885 erschien *Heiraten II*, das diesmal nun einen einzigen Angriff auf Ehefrauen und Frauenrechtlerinnen darstellte, und worin Söderström Strindbergs künstlerische Verarbeitung seiner schwierigen Ehe mit Siri, die darin unverkennbar porträtiert werde, sieht. Die eigenen Erfahrungen mit der Ehe dienen Strindberg auf jeden als Fall wichtiges Material für seine Schriftstücke und er verallgemeinert und abstrahiert Erlebnisse, die er in seinen Texten einarbeitet. Werden im ersten Teil die Gründe für Glück und Unglück in einer Ehe noch partnerschaftlich auf Mann und Frau aufgeteilt, so trifft hier die Schuld für das Scheitern einer Beziehung allein die Gattin. Strindbergs Hass auf Feministinnen und sein starrer Glaube an den Sündenfall und die Urschuld Evas – ein Thema, das sich in seinen weiteren Werke wiederholt – kommen in *Heiraten II* augenscheinlich zum Vorschein. Hier ist auch der Ursprung des Strindbergbildes als radikaler Frauenhasser zu verorten, das lange Zeit die vorherrschende Meinung über den Autor bestimmte. Mit dieser Veröffentlichung machte sich der Autor eine Menge neuer Feinde, allen voran die Akteurinnen der Frauenbewegung und die Sozialdemokraten, denen er Jahre zuvor als Mitstreiter in der Demokratiebewegung beistand. Strindbergs extrem konservativen und frauenverachtenden Äußerungen wurden in der öffentlichen Debatte erwartungsgemäß negativ aufgenommen und es gab einige, die der Meinung waren, „daß das Buch wohl in einem Anfall von Geisteskrankheit entstanden sei, was anscheinend der allgemeinen Ansicht entsprach“⁶⁶. Der Glaube an eine Erkrankung des Geistes bei Strindberg beschäftigte den Schriftsteller selbst und diese Befürchtung findet sich auch immer wieder in der autobiografischen Schrift *Inferno*, ebenso sollte sich diese Annahme als eine vorherrschende Auffassung in Schweden verankern.

Das zweite *Heiraten*-Werk entstand in einer Zeit, als das Ende der Ehe mit Siri für die Partner bereits in Sicht war, ihre Gefühlskälte weckte in Strindberg eine enorme Eifersucht, die der Errettung der Beziehung natürlich nicht zuträglich war. Dieses Misstrauen und der Zweifel an Aufrichtigkeit manifestierten sich in Strindberg und sollten sich bis zur *Inferno*-Krise immer weiter steigern, wo er dann den Argwohn nicht mehr gegen reale Personen hegte, sondern gegen übernatürliche Kräfte.

⁶⁶ Ebd., S. 75.

2.2. Kampf der Gehirne – Nach dem *Heiraten*-Prozess

Nach dem *Heiraten*-Prozess war August Strindberg nicht mehr derselbe wie vor der Veröffentlichung der Novellensammlung. Die vielen Angriffe auf sein Werk und in weiterer Folge auf ihn persönlich, das Vorantreiben seiner Unterstützer und nicht zuletzt die Angst vor einer Verurteilung mit Gefängnisstrafe haben den Autor stark mitgenommen. Göran Söderström spricht sogar davon, dass sein Weltbild zusammengebrochen sei,⁶⁷ sein Streben nahm auf jeden Fall eine neue Richtung ein: er wendete sich von seinem Sozialrealismus ab und beschäftigte sich mit den Empfindungen des Menschen, seiner Seele.

Diese Auseinandersetzung mit seelischen Stimmungen spiegelte sich auch in Strindbergs Gemälden wieder. 1892 verweilte der ausgebrannte Autor, dessen Ehe mit seiner Frau Siri vor dem Aus stand und schon lange keine harmonische mehr gewesen war, auf der Schäreninsel Dalarö, wo er umgeben von einem Freundeskreis aus Künstlern an seiner Ölmalerei arbeitete. In diesem Umfeld fand seine künstlerische Einstellung einen großen Resonanzraum und seine Mitstreiter befanden ebenfalls, dass der positivistische Naturalismus am Ende sei. Kühle Rationalität war ausgeschöpft und die Künstler waren auf der Suche nach neuen Herangehensweisen. Die innere Stimmung wurde mit lichtgewaltigen Landschaftsbildern ausgedrückt, die Natur und das Umfeld wurden mit körperlichen und vor allem seelischen Empfindungen wahrgenommen und interpretiert. Das Auge galt seit jeher als Fenster zur Seele und für die schwedische Landschaftsmalerei am Ende des 19. Jahrhunderts ging es nicht mehr um detailgetreue Wiedergabe der Realität, sondern um mit Stimmung aufgeladene Naturdarstellungen. Die Maler Karl Nordström und Richard Bergh entwickelten sich zur Speerspitze der Stimmungslandschaftsmalerei.

Strindberg entdeckte für sich den Ausdruckswert von Farbe und experimentierte viel mit ihr. In seiner Ölmalerei drückte er sich nicht im Motiv aus, sondern in Farbe.⁶⁸ Farben sind in seinen späteren Stücken von Bedeutung und haben symbolischen Charakter⁶⁹. In den Gemälden, die Strindberg auf Dalarö geschaffen hat, vermochte

⁶⁷ Vgl. Söderström, »Strindbergs Malerei«, S. 220.

⁶⁸ Vgl. ebd., S. 217.

⁶⁹ Vgl. Johannes F. Evelein, *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie*, New York [u.a.]: Lang 1996. Evelein erläutert den symbolischen Gehalt und das wiederholte Auftreten von Farbe in *Nach Damaskus I* und *Die große Landstraße* als ein wichtiges Leitmotiv.

er es endlich, seine Gefühlsregung auch auszudrücken, etwas was ihm Jahre zuvor auf Kymmendö noch nicht gelungen war.

Die in Dalarö entstandenen Gemälde verdeutlichen Strindbergs programmatischen Wechsel weg von sozialistischen Ideen hin zu neuen, naturalistischen Konzepten. Psychische (Ehekrise) und physische (Magenbeschwerden) Probleme verdrängten Strindbergs Glauben an und den Willen nach sozialen Veränderungen, die durch das Streben nach einer Rückbesinnung auf das Natürliche ersetzt wurden. Eine Reihe naturalistischer Theaterstücke und Erzählungen entstanden, die eine Art psychologischer (Selbst-)Analyse darstellen, darunter *Fräulein Julie*. Da im Ausland ein größeres Interesse an Strindberg herrschte als in Schweden, wurde das Stück mit Erfolg an der Freien Bühne Berlin und am Théâtre Libre in Paris aufgeführt. Ebenso nahm die Anzahl an Übersetzungen von seinen Schriften in andere Sprachen zu und der schwedische Schriftsteller Ola Hansson versuchte, seinen Landsmann und Freund nach Berlin zu holen, wo er ihm großen Triumph versprach. So zog Strindberg nach Friedrichshagen zu Hansson, ein Ort, den er als „Friedrichsruhe“ bezeichnete, bald aber zu „Friedrichshölle“ wurde. Für kurze Zeit gehörte er dem Friedrichshagener Dichterkreis an, zog dann in die Wilhelmsstraße nach Berlin um, nachdem es zum Bruch mit seinem guten Freund Hansson gekommen war.

Anfangs seiner Berliner Zeit beschäftigte sich Strindberg ausgiebig mit der Arbeit an Übersetzungen und er ließ sehr viele seiner Stücke von verschiedenen Übersetzern und bei unterschiedlichen Verlagen drucken, wodurch bald ein Großteil seiner Werke in Deutschland verfügbar war. Dadurch gelangten seine Stücke auch an die Theater in Berlin und wurden bald aufgeführt, wie am 3. April 1892 *Fräulein Julie* an der Freien Bühne. Strindberg sollte in den nächsten Jahrzehnten einer der meist gespielten Autoren auf den deutschen Bühnen werden.

Eine besondere Bedeutung hatte eine kleine Weinstube, *G. Türkes Weinhandlung und Probierstube*, die an der Ecke Unter den Linden/Wilhelmsstraße gelegen war, und deren Pforte ein dunkler Weinschlauch zierte, was Strindberg dazu veranlasst haben soll, das Lokal „Schwarzes Ferkel“ zu nennen. Dieser Name ging in die Geschichte ein und nach Strindbergs Verlassen der Stadt wurde das Lokal offiziell so umbenannt. Im Schwarzen Ferkel trafen sich Künstler und Intellektuelle und Strindberg entwickelte sich schnell zum Mittelpunkt dieses Kreises. Es folgten ihm einige Skandinavier, die ihre in der Heimat erlittene Enttäuschung miteinander teilten und in

Deutschland mit Freuden aufgenommen wurden, wo großes Interesse an den Skandinaviern herrschte. Im Ferkel herrschte immer Feierlaune und man war allzeit bereit, sich in Diskussionen über gegenwärtige Ströme in Gesellschaft und Kunst zu stürzen und je später der Abend desto lauter wurden die Rufe nach Revolution, wie der Theater- und Kunstkritiker Franz Servaes die Abende im *Schwarzen Ferkel* schildert:

„Der Gesamtton an diesen Trinkabenden war ein orgiastischer. Jegliche Art von Umsturz in Kunst und Gesellschaft, und selbst auch im staatlichen Leben, wurde in visionären Predigten verkündet und gefeiert. Dann wurde gebrüllt, gesungen und getanzt. Dann plötzlich von Strindberg oder einem andern unter allgemeinem Stillschweigen hell und zart auf der Laute geklimpert. Dann wieder losgerast.“⁷⁰

Stammgäste im Ferkel waren u.a. Adolf Paul, Edvard Munch, Richard Dehmel, Stanisław Przybyszewski, Bengt Lidforss und Carl Ludwig Schleich. Fritz Paul hat sich mit diesem Bohème-Zirkel befasst und beschreibt den Kern der Geselligkeit treffend:

„Gemeinsame Merkmale waren antibürgerlicher Habitus, extravagantes Auftreten, vor allem aber unkonventionelle Ideen, wie sie für viele Subkulturen kennzeichnend sind: politische Nähe zum Anarchismus, Nonkonformismus in vielen Bereichen, ein auf den eigenen Kreis bezogener Geniekult mit entsprechenden Selbstüberhöhungs- und Selbstüberschätzungstendenzen, sexuelle Freizügigkeit, die kultische Überhöhung von Rausch und Drogen, und damit verbunden eine ritualisierte Kneipengeselligkeit sowie gegenseitige Solidarität, auch in Geldangelegenheiten.“⁷¹

Strindberg lernte nur schwer neue Leute kennen bzw. wollte das nicht und blieb verschlossen; im Ferkel duldete er nur einen engen Kreis an Freunden, neue Besucher ließ er nicht an sich heran, was aber nicht heißt, dass diese nicht ins Ferkel kamen. In Berlin lernte Strindberg schließlich die Österreicherin Frida Uhl kennen, die als Literaturkritikerin und Korrespondentin für die *Wiener Zeitung* in der deutschen Hauptstadt arbeitete. Sie vertrat eine recht konservative Einstellung und schrieb dementsprechend in ihren Kritiken meist über wenig radikale und harmlose Modernisten, die etablierten Akademiker hingegen lobte sie und somit konnte sie wohl mit Strindbergs Dramatik und Malerei nichts anfangen. Er wiederum dürfte ihre Einstel-

⁷⁰ Willy Haas, *Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen*, Bremen: Schönmeyer 1963, S. 190f.

⁷¹ Fritz Paul, »Motiv: Eifersucht! Strindberg, Munch und Przybyszewski in der Berliner Bohème des Fin de siècle«, in: *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrike Jekutsch/Walter Kroll, Wiesbaden: Harrassowitz 2000, S. 495–519, hier S. 496.

lung zur Kunst gar nicht gekannt haben, zumindest stellte sie kein Hindernis für die wachsende Zuneigung dar. Strindbergs Ehe mit Siri war auch am besten verlaufen, wenn sie seine Schriften gar nicht erst las. Strindberg und Frida waren beide Egozentriker und so spielte das Gegenüber und dessen Meinung wahrscheinlich sowieso nur eine sehr untergeordnete Rolle. Selbst während ihrer Ehe, die sie 1883 eingingen, blieben sie sich im Grunde immer fremd. Die Österreicherin entstammte – ebenso wie Siri von Essen – einer großbürgerlichen Familie, konnte Strindberg Geborgenheit bieten und „[...] wie Siri erfüllte Frida Uhl für ihn die gleiche doppelte Funktion einer mütterlichen Beschützerin und erotisch vorurteilsfreien und heißblütigen Frau.“⁷² Seine zweite Frau sorgte in der ersten Zeit in Berlin noch dafür, dass der Schriftsteller, der geprägt von dem pietistischen Haushalt seiner Kindheit sich mit dem Künstlerleben als Bohemien im Ferkel-Kreis schwer tat, sich aus jenem zurückzog. Zumindest solange sie ebenfalls in Berlin weilte, schaffte sie es, ihn vom *Schwarzen Ferkel*, dem „Höllenschloß“ wie Strindberg das Etablissement zeitweise nannte, fern zu halten, wo ein sehr rauer und derber Ton herrschte, was seine Enthaltsamkeit beinhaltende Grundhaltung störte und unterstützt durch den übermäßigen Alkoholgenuss Strindberg von seiner Arbeit abhielt.

Die Abstinenz vom Künstlerkreis wehrte jedoch nicht allzu lange und als Anfang März 1893 Frida nach München reiste, kehrte Strindberg ins Schwarze Ferkel zurück, wo er sich geänderten Verhältnissen ausgesetzt sah. Edvard Munch hatte in Strindbergs Abwesenheit die Norwegerin Dagny Juel in den Kreis eingeführt und sie war schnell zum Mittelpunkt des Interesses geworden. Sie wurde zwar nicht als ausgesprochene Schönheit empfunden, dennoch hatte sie etwas Anziehendes an sich, sodass alle Männer des Ferkels sie begehrten. Der Auftritt Dagny Juels initialisierte den Zerfall des Ferkel-Kreises und unter den Mitgliedern verbreitete sich gegenseitige Eifersucht. Jeder hat sie zur Geliebten, als erster war Strindberg an der Reihe, dann übernahm Lidforss kurz vor Fridas Rückkehr, was die vorangegangene Verlobung Strindbergs mit Uhl rettete, und schließlich endeten die Liebesanstrengungen in der ihrer Heirat mit Przybyszewski.

Das Wetteifern um ihre Gunst verschlechterte zwar die Beziehungen der einzelnen Künstler untereinander, aber die Musikstudentin aus Norwegen wurde zu ihrer Muse und Inspirationsquelle, sowohl für Lidforss, Munch und Przybyszewski als auch

⁷² Söderström, »August Strindberg«, S. 123.

für Strindberg selbst, der ihr den schillernden Namen „Aspasia“ verpasste. Die Affäre um Aspasia verarbeiteten die Künstler in ihren Werken, so malte Munch ein Gemälde, das Aspasia zeigt, Przybyszewski schrieb Geschichten und auch in Strindbergs Roman *Inferno* findet sich die aufreizende Frauengestalt wieder. Der Schwede brachte ihr später aber nur noch Hass entgegen und „[s]ie sollte die böse Verführerin des ‚Ferkel‘-Kreises verkörpern.“⁷³ Diese autobiografischen Versatzstücke bildeten den Stoff für die naturalistische Literatur Strindbergs und sie stehen als Metaphern für die reale Lebenswelt.

„Ein Zusammenhang mit dem lebensweltlichen Hintergrund der Berliner Bohème ist dabei unverkennbar: Die Konflikte der Gruppenmitglieder lieferten die Motive, deren gemeinsame Kunstanstrengungen die Strukturschemata, wobei beides eingebettet war in die Ästhetik des Fin de siècle.“⁷⁴

Diese Bruch- und Erinnerungsstücke waren beliebig verwend- und mischbar und waren das Rohmaterial für Strindbergs folgende literarische Werke, auch wenn er sich noch einige Jahre ausschließlich mit Malerei, Fotografie und Naturwissenschaft beschäftigte, bevor er wieder ein künstlerisches Schriftstück veröffentlichen sollte. Die Fragmente werden dabei aus dem biografischen Kontext gerissen und „mit Hilfe montageartiger Techniken verwendet und verfremdet“⁷⁵.

Besonders hervorzuheben für Strindbergs Tätigkeiten auf nicht-literarischen Experimentierfeldern sind die Bekanntschaften mit den Ferkel-Kreis-Mitgliedern Schleich, Przybyszewski und Munch. Für die Entwicklung seiner alchemistischen Theorien fand er in Carl Ludwig Schleich einen Freund und Mitstreiter, während der polnische Schriftsteller Strindberg die Lehren des Okkultismus näher brachte und gemeinsam mit dem norwegischen Maler wollte er ein neues Zeitalter in der Kunst einläuten.

2.2.1. Monismus und Experimente mit Schleich

Für August Strindberg war die Zeit in Berlin für sein weiteres Schaffen besonders bedeutend, da sich damals sein Weltbild und die Vorstellung von Natur und Kosmos

⁷³ Ebd., S. 128.

⁷⁴ Paul, »Motiv: Eifersucht!«, S. 502.

⁷⁵ Ebd., S. 506.

entscheidend weiterentwickelt haben. Gemeinsam mit seinen Kumpanen aus dem Schwarzen Ferkel diskutierte er viel, sie teilten allgemein ihre Weltanschauung und sie dachten diese weiter. Die nächtelangen Erörterungen über naturwissenschaftliche und philosophische Problemstellungen prägten Strindbergs Auffassung von Leben und Kunst, Wissenschaft und Religion:

„Im Gespräch mit seinen Freunden – sie regten Strindberg dazu an, sich erstmals mit symbolistischen und okkultistischen Gedankengängen und Ideen zu beschäftigen – versuchte er, den Wechselwirkungen zwischen Natur und Seele, den Beziehungen zwischen Körper und Geiste, Stoff und Kraft näher zu kommen.“⁷⁶

Da Strindberg schnell zum Leitwider dieses Intellektuellenkreises wurde, injizierte er diesem seinen unaufhörlichen Skeptizismus und gemeinsam stellten sie alles und jeden in Frage. Sie zweifelten sogar an grundlegenden Fakten, die seit Jahrhunderten als erwiesen betrachtet wurden, und nichts war vor ihrem Misstrauen sicher. Es gab sicher viele durch Absinth aufgeheizte und übersteigerte Debatten, aber Strindberg blieb in seiner Argumentation immer nüchtern und ernsthaft. So verweilten die Ferkel-Brüder nicht nur bei verbalen Auseinandersetzungen, sondern die aufgestellten Thesen wurden manchmal auch mit praktischen Versuchen überprüft. Carl Ludwig Schleich berichtet in seinen Strindberg-Erinnerungen über des Schwedens kritische Haltung gegenüber Gelehrten und die Experimentierfreude unter den Ferkel-Mitgliedern:

„Eine Mordswut hatte er auf die seiner Meinung nach kindischen Beweise für die Kugelgestalt der Erde. Selbst gegen den Foucaultschen Pendelversuch hatte er den Einwand: ‚Man tut so, als sei die Kirchturmspitze ein archimedischer Punkt. Aber laß das beiseite, wie ist es mit dem Rundgang um die Erde von einem Punkt aus, zu dem man wiederkehrt? Abgesehen davon, daß noch niemand diese Reise zu Fuß gemacht hat, ist es bei einem Teller nicht ebenso? Wenn die Masten eines Schiffes auf hoher See zuerst zu sehen sein sollen wegen der Rundung der Erde, so sage ich dir: Du siehst schon auf ein paar hundert Meter wegen der Strahlenirradiation von einem Pflock auch nur den Kopf! Und solches Zeug lehrt man auf Schulen!‘ Erich Hartleben war dabei, und es wurde spät in einer hellen Sommernacht beschlossen, dies letzte Argument experimentell zu erproben. Mit einiger Mühe wurde ein arg zerfaserter Besen käuflich erworben, und wir drei wanderten zum Panoptikum, Eingang Friedrichstraße. Es wurde beschlossen, daß Hartleben sich zur Leipziger Straße zu begeben hätte und hier in der Mitte des asphaltierten Fahrdammes, mit dem Besen aufgepflanzt, Büschel nach oben, sich postieren sollte. Strindberg und ich waren bereit, die Vorderfläche unserer Kleider der Wissenschaft zum Opfer zu bringen, und legten uns lang zum Auslug auf den Asphalt. Aber der Schwede hatte nicht mit der preußischen Polizei gerechnet. Kaum lagen wir blickbereit, da herrschte uns ein Schutzmann an unter stark beleidigenden und unsere wissenschaftliche Quali-

⁷⁶ Elisabeth Vaupel, »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, in: *Chemie in unserer Zeit*, 18. Jg., 5/1984, S. 156–167, hier S. 159.

fikation stark in Zweifel ziehenden Verdächtigungen, daß wir uns von der Stelle zu scheeren hätten. Hier sei kein Nachtsyl. Mit dem ganzen Aufwand unserer Gelehrtenüberzeugung gelang es uns endlich, den Schutzmann über die Wichtigkeit unseres Experimentes aufzuklären, und es ist gewiß ein rührendes Beispiel für den wissenschaftlichen Geist unserer Polizei, daß dieser Wachmann sich beinahe zu uns gelegt hätte, um die Rundheit der Erde definitiv abzutun. Aber die Sache hatte ebensoviel Zeit gekostet, als sie Otto Erich Hartleben zu lang geworden war, und so erschien er denn, den Besen in der Hand, fauchend und pustend: ‚Ihm sei die Sache zu langweilig geworden!‘ So fiel unser schönes Experiment ins Wasser, und wir zweifelten weiter an der Kugelgestalt der Erde.“⁷⁷

Dass die gemeinsamen Experimente keine wissenschaftlich standhaltbaren Ergebnisse lieferten, ist bezeichnend für Strindberg, auch seine Erforschungen der Naturzusammenhänge wurden bereits zu seinen Lebzeiten von vielen anerkannten Wissenschaftlern als pseudowissenschaftlich abgetan. Sein Interesse an Naturwissenschaft und seine naturphilosophische Einstellung war jedoch nicht ungewöhnlich für das 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert des technischen Fortschritts und der Wissenschaft, die allmählich die Religion als Weltdeutungsdogma ersetzte. Kaum eine andere Epoche weist so viele unterschiedliche divergierende Lehrmeinungen auf und steht im Spannungsfeld zwischen rationaler Wissenschaft und metaphysischer Religion. Es war die Geburt des Szientismus, den Thomas Schmidt-Lux folgendermaßen definiert:

„Szientismus soll hier für eine Position stehen, die Wissenschaft zum obersten Prinzip allen Denkens und Handelns erhob und ihren Geltungsanspruch auf die gesamte Gesellschaft ausdehnte. Verbunden mit dem Glauben an die Macht der menschlichen Vernunft, die grundsätzliche Erkenn- und Gestaltbarkeit der Welt sowie die Überzeugung vom unendlichen menschlichen Fortschritt wies der Szientismus stets eine antichristliche bzw. antikirchliche Haltung auf.“⁷⁸

Die wissenschaftliche Weltanschauung trat so stark in Konkurrenz zur Religion wie nie zuvor und damit wurde der Prozess der Loslösung vom christlichen Monopol der Weltdeutung und die Erhebung der Vernunft zum obersten Prinzip, der mit der Aufklärung in Gang gesetzt worden war, beschleunigt, was aber keineswegs die endgültige Verneinung alles Göttlichen bedeutete: „Aufklärerisches, aber auch naturwissenschaftliches Denken dieser Zeit paarte sich viel eher mit deistischen Ideen, Vorstel-

⁷⁷ Carl L. Schleich, *Besonnte Vergangenheit. Lebenserinnerungen 1859-1919*, Berlin: Rowohlt 1922, S. 178f.

⁷⁸ Thomas Schmidt-Lux, »Das helle Licht der Wissenschaft. Die Urania, der organisierte Szientismus und die ostdeutsche Säkularisierung«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 34. Jg., 2008, S. 41–72, hier S. 44f.

lungen einer Naturreligion und der expliziten Distanzierung vom Atheismus.“⁷⁹ Die Wissenschaft verschanzte sich nicht in ihrem Elfenbeinturm, sie war vielmehr bestrebt, Teil der Lebensrealität zu sein und konstruktiv am Sozialgefüge der Gesellschaft mitzuwirken. Mittels der Entdeckung von Naturgesetzen versuchte sie dem Weltensinn auf die Spur zu kommen „und damit auf wissenschaftliche Weise eine orientierungslos gewordene Welt zu erretten und auf neue Ziele hin auszurichten.“⁸⁰ Somit spielten die akademischen Wissenschaften eine Rolle bei der Konstitution der Moderne, vor allem da im Fin de Siècle viele Intellektuelle und Forscher sich auch mit populärwissenschaftlichen und essayistischen Veröffentlichungen für ein breites, nicht auf eine Fachdisziplin beschränktes Publikum einen Namen machten.

Das lange 19. Jahrhundert brachte eine streng materialistische Naturwissenschaft hervor, die vor allem durch die bahnbrechenden Werke Charles Darwins *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle for life* und *The descent of man, and selection in relation to sex* geprägt waren. Die Naturwissenschaften emanzipierten sich zum Teil völlig von der Philosophie und interessierten sich in ihrem Positivismus-Bestreben nicht mehr für Fragen transzendentaler Problemstellungen. Allerdings gab es auch genügend Akademiker und Intellektuelle, die weiterhin versuchten, christliche und naturwissenschaftliche Lehre zu vereinigen und sie fanden in den neuesten Erkenntnissen und mit den modernen technischen Forschungsmethoden Beweise für Schöpfung. So gab es viele Forscher, die sich mit dem Zusammenspiel von Natur, Wissenschaft und Religion auseinandersetzten, vor allem in Deutschland. Für den Einfluss auf August Strindberg ist der in Potsdam geborene Mediziner, Zoologe und Philosoph Ernst Haeckel besonders hervorzuheben.

Haeckel wurde vor allem dafür bekannt, dass er die Evolutionstheorie Darwins ausbaute und sie zur Grundlage seiner monistischen Naturphilosophie machte. Er war auch der Gründer des Deutschen Monistenbundes, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, seine monistische Weltanschauung zu institutionalisieren und zu verbreiten. Ziel des Monismus war es, Religion und Philosophie durch Naturwissenschaft als Weltanschauung zu ersetzen, da gerade im 19. Jahrhundert der rasante Fortschritt im Dampf der Industrialisierung und die Krisenerfahrung der Moderne für die

⁷⁹ Ebd., S. 46.

⁸⁰ Ebd.

Menschen zu einem Verlust des Vertrauens in die Religion führte und neue Konzepte forderte. Die Vereinigung von einigen gleichgesinnten Wissenschaftlern in einem gemeinsamen Bund kann zum Teil aber besser als eine Art Glaubensgemeinschaft als eine wissenschaftliche Community beschrieben werden.

Haeckel trat ein für das Primat der Naturwissenschaft als einzig wahres Erkenntnisinstrument und war überzeugt, mit den Gesetzen der Natur ließen sich die gesamte Welt und der Kosmos erklären. Für ihn bedurfte es keiner Trennung zwischen Geistes- und Naturwissenschaften, ebenso wenig einer Unterscheidung zwischen Kultur und Natur, denn sein Monismus war gegen einen Dualismus oder Pluralismus, wie Materie und Geist, Körper und Seele, Gott und Welt, Religion und Wissenschaft, gerichtet. Das monistische Denkmuster beruhte auf der evolutionsbiologischen Grundlage, dass alles Teil einer großen, ganzen Einheit sei, die sich im Laufe der Jahrtausende aus der Ursubstanz entwickelt habe.

Hierbei wird ersichtlich, dass sich der Monismus zwar positivistischer Methoden zur Erklärung der Welt bediente, aber viel weiter ging und eben auch transzendente Phänomene in seiner Sinndeutung miteinschloss. Eine ausschließliche Beschränkung auf Teildisziplinen wurde aufgehoben, um aus den Erkenntnissen der einzelnen Fachbereiche eine allumfassende Erklärung oder Interpretation des Universums zu erhalten. Dies wird deutlich im Titel des Vortrags von Ernst Haeckel anlässlich des 75ten Jubiläums der Naturforschenden Gesellschaft des Osterlandes in Altenburg am 9. Oktober 1892: *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers*. Der Monismus wollte die Alleinheit der sinnlichen und übersinnlichen Welt belegen und Metaphysik mit Materialismus verknüpfen. Allerdings erscheint der Untertitel dabei noch aufschlussreicher, da er klarstellt, dass es sich bei den monistischen Theorien nicht um gesichertes Wissen, sondern um „naturwissenschaftliche Glaubenssätze“ handelt.

„Dabei verlassen diese Monisten die methodisch gesicherten Aussagenfolgen ihrer Wissenschaft. Die Begründung ihrer umfassenden Ansätze erfolgt nicht aus einer wissenschaftlich getragenen Argumentation, sondern aus einem Anspruch, wissenschaftlich argumentieren zu können.“⁸¹

⁸¹ Olaf Breidbach, »Alle für Eines. Der Monismus als wissenschaftsgeschichtliches Problem«, in: *Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung*, hrsg. v. Paul Ziche, Berlin: VWB 2000, S. 9–22, hier S. 9f.

Die grundlegenden Annahmen des monistischen Weltbildes basierten auf wissenschaftlichen Erkenntnissen aus einzelnen naturwissenschaftlichen Disziplinen, wurden aber in ein allumfassendes Erklärungsmuster gesetzt, wodurch der Boden der wissenschaftlichen Sicherheit und Haltbarkeit verlassen wurde, aber der Schein des gesicherten Wissen erhalten blieb.⁸² Daher lässt sich der Monismus als ein Glaube erfassen, der auf einem analytisch-naturwissenschaftlichen Ansatz beruhte. Dadurch, dass die positivistische Naturwissenschaft den empirischen Zugang zur Welt liefert, waren für Haeckel alle Zweifel beseitigt:

„Der Glaube löst sich für ihn im Postulat auf, daß uns die Natur unmittelbar zugänglich ist. Dabei ist, ihm zufolge, diese Unmittelbarkeit durch die Naturwissenschaft gesichert. Demnach ist das, was unmittelbar ist, immer schon naturwissenschaftlich. Es ist demnach eben dadurch, daß es naturwissenschaftlich ist, unmittelbar.“⁸³

Wichtig ist hierbei noch, dass die Offenbarungen der Natur nicht offensichtlich jedem Menschen zugänglich sind, sondern dass sie zunächst noch vom Wissenschaftler zu interpretieren sind. Dieser Punkt ist zentral für Strindbergs Weltanschauung und seine Vorstellung seiner eigenen Rolle als Poet, der den Menschen die Geheimnisse der sinnlichen, aber vor allem der übersinnlichen Welt übersetzt und erläutert.

Für Haeckel und seine Mitstreiter ging es aber nicht nur um die Einbettung metaphysischer Vorgänge in ihr monistisches Weltbild, sondern sie versuchten auch andere, nicht materialistisch erklärbare Bereiche des Lebens zu erforschen. Dabei kam vor allem der Neurowissenschaft große Bedeutung zu, da sowohl Gefühle als auch der Wille Empfindungen seien, die auf mechanischen oder chemischen Vorgängen im Körper beruhen und damit positivistisch feststellbar seien. Gerade im Zusammenhang mit Edvard Munch und dem Versuch mit August Strindberg eine automatisch-naturalistische Kunst zu schaffen, wird von dieser Vorstellung der von physischen Prozessen gelenkten Seele später noch die Rede sein.

Der Evolutionstheorie folgend vertrat der Monismus die Ansicht, dass die Welt und das Universum aus Transformationen eines einzigen Urstoffes oder einer Urkraft bestünden:

⁸² Ebd., S. 10.

⁸³ Ebd., S. 12.

„Immer deutlicher drängt sich der grübelnden Vernunft die Nothwendigkeit auf, Gott nicht als ein äusserliches Wesen der materiellen Welt gegenüberzustellen, sondern ihn als ‚göttliche Kraft‘ oder ‚bewegenden Geist‘ ins Innere des Kosmos selbst hineinzulegen. Immer klarer wird es uns, dass alle die wundervollen Erscheinungen der uns umgebenden Natur, der organischen ebenso wie der anorganischen, nur verschiedene Producte einer und derselben Urkraft, verschiedene Combinationen eines und desselben Urstoffes sind.“⁸⁴

Auch wenn der Monismus Haeckels sich gegen das Christentum stark machte, so blieb mittels dieses Erklärungsmodells ein Weg offen, Gott zu begreifen und ihn nicht absolut zu verneinen, auch wenn viele Monisten prinzipiell Atheisten waren. Was nun diese Urkraft betrifft, so griff Haeckel auf die Vorstellung des Äthers zurück, einer Substanz, die den ganzen Raum erfülle und in die jeder Körper, jeder Stoff, aber auch jede Kraft und jede Welle eingebettet sei. Bis zu Einsteins spezieller Relativitätstheorie glaubte man an dieses Konzept des allumfassenden Äthers, nur so ließ sich die Ausdehnung von Lichtwellen im Raum erklären, da jede Welle ein Trägermedium benötige.

„Dieser sehr leichte und dünne (wenn auch nicht unwägbare) Weltäther bewirkt durch seine Schwingungen alle Erscheinungen des Lichts und der Wärme, der Elektrizität und des Magnetismus. Man kann sich denselben entweder als continuirliche, den Raum zwischen den Massenatomen erfüllende Substanz vorstellen, oder als ebenfalls aus discreten Theilchen zusammengesetzt; dann würde man diesen Aetheratomen eine inhärente Repulsivkraft zuschreiben können, im Gegensatze zu der immanenten Attractionskraft der schweren Masseatome.“⁸⁵

Jedes Atom steht im Verhältniss zum Äther, ist von ihm durchdrungen und wird von ihm beeinflusst. Der Weltäther stand im monistischen Glauben für Ursubstanz, aus der jede errechenbare und wägbare Materie entstanden ist, aus der die Welt besteht, oder verbunden mit der christlichen Vorstellung, aus der Gott die Erde geschaffen hat. Alle Atome oder Moleküle lassen sich somit „als historische Producte eines einzigen Urelements“⁸⁶ verstehen, die sich mittels Transformation weiterentwickelt und neue Gestalten angenommen haben. Da jede Substanz aus einem einzigen Urstoff heraus entstanden ist, erübrigt sich für Haeckel eine Trennung zwischen organischer und anorganischer Chemie, eine Unterscheidung, die auch Strindberg – seinem wissenschaftlichen Weltverständnis nach – negierte. Auf der Suche nach „[d]iesen U-

⁸⁴ Ernst Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntniss eines Naturforschers*, Bonn: Emil Strauss 1893, S. 13.

⁸⁵ Ebd., S. 15.

⁸⁶ Ebd., S. 17.

ratomen oder Masseatomen, den letzten discreten Theilchen der trägen ‚ponderablen Materie‘“,⁸⁷ erschien das Element des Wasserstoffs als plausible Erklärung, der aufgrund seines niedrigen Gewichts am Anfang des Periodensystems steht. Gerade in Strindberg erwachte ein Verfechter dieses chemischen Monismus und in all seinen Experimenten mit Carl Ludwig Schleich und bei seinen darauffolgenden Versuchen in Dornach und in Paris zur Inferno-Zeit suchte der Schriftsteller nach Beweisen für diese Transformationstheorie. Schleich unterstützte Strindberg bei seinen alchemistischen Experimenten und auch bei seinen Versuchen, neue Formen der Malerei zu finden, er war fasziniert von der Arbeitsweise, dem methodischen Zugang und der Ernsthaftigkeit, mit der Strindberg seine Forschernatur auslebte. Auch nach der Abreise aus Berlin blieben die beiden in Kontakt und tauschten ihre neuersten Erkenntnisse aus.

2.2.2. Przybyszewski und Okkultismus

Ein etwas anderes Gedankengut brachte unter anderem der polnische Literat Stanisław Przybyszewski in das Schwarze Ferkel: okkultistische Lehren. Dem Jünger Strindbergs konnte ein Hang zum Spiritismus, zur Parapsychologie und zum Satanismus nachgesagt werden und seine Beschäftigung mit schwarzer Magie schlug sich auch in seinen Schriftstücken nieder. Przybyszewski gilt als einer der bekanntesten Satanisten um die Jahrhundertwende.

Für Strindberg war der um 20 Jahre jüngere Pole sicherlich eines der bedeutendsten Mitglieder des Ferkel-Kreises, Przybyszewski verehrte den Schweden und machte ihn zu seinem Vorbild. Ihr gutes Auskommen in den ersten Jahren lässt sich vielleicht auf ähnliche Interessen zurückführen, so hatte sich der junge Przybyszewski drei Varianten für sein Leben zurechtgelegt: ein Musikstudium in Leipzig, ein Medizinstudium in Berlin oder ein Leben als Priester.⁸⁸ Diese Trinität von Kunst, Wissenschaft und Religion findet sich auch bei Strindbergs Wesenszügen wieder.

⁸⁷ Ebd.

⁸⁸ Vgl. Maria Kuncewicz, »A Polish Satanist: Stanisław Przybyszewski«, in: *The Polish Review*, 14. Jg., 2/1969, S. 3–20, hier S. 7.

Okkultistische Ideen und Konzepte erlebten im Fin de Siècle eine Hochkonjunktur, was sich ferner auf die Krisenerfahrung der Moderne zurückführen lässt. Die bereits oben genannten Umstände für die Verbreitung des Monismus in Deutschland wirkten auch als fruchtbarer Boden für die Beschäftigung mit Okkultismus. Diese Geheimlehren beschäftigen sich mit physikalischen Kräften und psychologischen Fähigkeiten, wobei der Fokus auf das Übernatürliche und Übersinnliche und den Praktiken von Beschwörung und Suggestion liegt. Es lassen sich zwar religiöse Auswüchse nicht verneinen, es handelte sich dabei jedoch nicht um reine Esoterik, da man durchaus bestrebt war, transzendente Phänomene mit Rationalität zu erklären. Dieser wissenschaftliche Okkultismus⁸⁹ stellt eine Gegenbewegung zum Rationalismus und der mechanistisch-materialistischen Naturwissenschaft dar und man befasste sich um 1900 durchaus wissenschaftlich-kritisch mit übersinnlichen Erscheinungen, während heute Okkultismus eher mit Esoterik und Verschwörungstheorie in Verbindung gebracht wird. Die Entwicklung der Psychologie zu einer eigenen wissenschaftlichen Disziplin im 19. Jahrhundert und der Wille, das verborgene Natur- und Seelenleben zu ergründen, bildete eine entscheidende Grundlage für die empirische Erforschung dessen, was sich nicht rational-positivistisch erklären und beschreiben lässt. So umfasste der kritische Okkultismus sowohl die Untersuchung parapsychologischer Wahrnehmungen als auch die Auseinandersetzung mit Magnetismus und Elektrizität. Es gab Einflüsse der Physik und Psychologie, aber auch von älteren okkulten Bereichen wie Astrologie, Alchemie und Magie und auch die damals vorherrschende Leidenschaft für den Orient brachte vor allem auf spiritueller Ebene Einwirkungen von fern-östlichen Ideen und Vorstellungen mit sich, die sich alle im Okkultismus niederschlugen.

„Der Versuch, naturwissenschaftliche Theoreme zu integrieren, zeigt das Bestreben, die Vorstellungen der Vergeistigung und Läuterung mit der Diesseitszugewandtheit der Moderne zu versöhnen.“⁹⁰

Das Interesse und die Erforschung des Okkulten war unter einer nicht unbeträchtlichen Anzahl an Gelehrten, Künstlern und Wissenschaftlern verbreitet und eine der

⁸⁹ Vgl. Anna Lux/Sylvia Paletschek, »Okkultismus in der Moderne: Zwischen Wissenschaft, Religion und Unterhaltung«, in: *Historische Anthropologie*, 21. Jg., 3/2013, S. 315–323.

⁹⁰ Monika Fick, »Spiritismus, Okkultismus, Gnostizismus und Rilkes Roman "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"«, in: *Europäische Jahrhundertwende - Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung: Erstes Kolloquium*, hrsg. v. Werner Frick/Ulrich Mölk, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 69–84, hier S. 73.

bedeutendsten und schillerndsten Persönlichkeiten war Helena Petrowna Blavatsky, eine russisch-US-amerikanische Okkultistin, die mit ihren Werken *Isis entschleiert* und *Die Geheimlehre* östliche Glaubensansätze und Geisterglaube mit christlicher Theosophie verband.⁹¹ Ihr Ansatz war im Allgemeinen ein sehr religiöser, da sie eine Weisheitsreligion gründen wollte, die keine Trennung zwischen Wissenschaft und Religion kennt und auf der Urreligion basiert, die Grundlage aller Weltreligionen sei.

Dieser Okkultismus auf naturwissenschaftlicher Basis fand nicht nur bei Stanisław Przybyszewski großen Anklang, er wurde auch im Ferkel-Kreis diskutiert und experimentell erforscht. Der Pole vertrat den Glauben, dass „der Beweis für die Existenz eines apriorisch-geistigen Persönlichkeitsteils [...] experimentell erbracht werden könne“⁹² und so beschäftigte er sich eingehend mit Phänomenen, die nur parapsychologisch erklärt werden können. Um diese transzendente Kräfte und Mächte zu erforschen entwickelte sich die Anschauung, dass einzig Kunst sowohl als Mittel als auch Medium der Erforschung unsichtbarer und geistiger Erscheinungen diene. Przybyszewski war versucht, seine Wahrnehmung auf das reine Sein zu reduzieren. Einen derartigen Zustand gesteigerter Sinneswahrnehmung erreichte er im Drogenrausch und wusste diese neuen Wahrnehmungsformen als künstlerische Impulse zu verwerten. Die ekstatischen Zustände endeten in Zerstörung und Chaos, diese Unordnung ermöglichte die Aufhebung aller Schranken und führte zum Urzustand.

Przybyszewski führte unzählige solcher Selbstexperimente mit ekstatischen Rauschzuständen durch und seine Methoden, Rausch und Ekstase, fanden im Schwarzen Ferkel den geeigneten Ort zur Durchführung. Zu dem kam die so gut wie geschlossene Gesellschaft der Lokalbesuchenden, die eine Intimsphäre schuf und einen interessierten Kreis von Teilnehmern bot. So veranstaltete Przybyszewski unter anderem auch okkulte Séancen im Schwarzen Ferkel.⁹³ Diese rituellen Forschungen im Selbstversuch stellten einerseits „eine gleichzeitige okkultistische, künstlerische und wissenschaftliche Beschäftigung mit der Tradition der europäischen Geistesgeschichte“⁹⁴ auf philosophischer Ebene dar, andererseits versuchten die Künstler

⁹¹ Vgl. Stephan Holthaus, *Madame Blavatsky - Die Sphinx des Okkultismus*, Berneck: Schwengeler 1990.

⁹² Thomas Auwärter, »Stanisław Przybyszewski – „Der Geist des Bösen“? Zur künstlerischen Spiritualität eines Bohémiens um 1900«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 60. Jg., 2/2008, S. 131–151, hier S. 134.

⁹³ Vgl. Brigitte Marschall, *Die Droge und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewusstseinszustände*, Köln: Böhlau 2000, S. 121.

⁹⁴ Auwärter, »Stanisław Przybyszewski – „Der Geist des Bösen“?, S. 135.

„[d]urch intensiven Alkoholgenuß und komplizierte erotische Verhältnisse [...] der Wirklichkeit neue Sensationen und Wahrnehmungen abzugewinnen.“⁹⁵ Der künstlerische Aspekt dieser ekstatischen Experimente war ein wesentlicher: „Kunst ist indes nicht nur ein Produkt psychischer Grenzzustände, sondern gleichzeitig ein Mittel zur Erkundung derselben.“⁹⁶ Thomas Auwärter spricht hier im Zusammenhang mit Przybyszewski und seinem Okkultismus von „*künstlerischer Spiritualität*“⁹⁷, jedoch soll der wissenschaftlich-forschende Charakter der Untersuchungen und Debatten unter den Ferkel-Mitgliedern nicht außer Acht gelassen werden, da die Ernsthaftigkeit und der Wille, die Welt mit der Gültigkeit der Wissenschaft zu erklären, ein zentraler Bestandteil ihrer Arbeit war. Mit exakter Wissenschaft hatten die esoterischen Rauschzustände zwar nichts zu tun, aber die logisch schlussfolgernde Denkweise und die Miteinbeziehungen von physikalischen Grundsätzen zeigten den Anspruch auf Erlangen von Wahrheit. „Przybyszewski gehört also zum antirationalistischen Lager, ohne daß ihm aus wissenschaftstheoretischer Distanz ein logischer Rationalismus abgesprochen werden könnte.“⁹⁸

Diese Anschauungen und die zumindest zum Teil wissenschaftlichen Methoden fanden sich auch bei August Strindberg wieder, schließlich war er die zentrale Figur des Ferkel-Kreises und bei den ekstatischen Gelagen immer mit von der Partie. Er teilte teilweise die Vorstellungen über das Transzendente und ließ sich sogar von Przybyszewski in okkulte Praktiken und in die schwarze Magie einführen. Strindberg schätzte den Polen sehr, er kämpfte aber mit dessen ekstatischen Veranlagungen, da er im Grunde einen klaren Geist schätzte, um mit Logik zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Damals verhielt sich Strindberg der Metaphysik gegenüber noch skeptisch und blieb lieber im Diesseits verankert.

„Strindberg blieb, auch in seinen phantastischen und antinaturalistischen Arbeiten, stets fest in der Wirklichkeit verankert. Die abstrakte, spekulative Metaphysik der Symbolisten und Przybyszewskis war ihm vollkommen fremd.“⁹⁹

⁹⁵ Söderström, »August Strindberg«, S. 116.

⁹⁶ Auwärter, »Stanisław Przybyszewski – „Der Geist des Bösen“?«, S. 147.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 151.

⁹⁹ Söderström, »August Strindberg«, S. 117.

2.2.3. Mit Munch in Berlin

Kurz nach seinen künstlerischen Experimenten auf Dalarö ging August Strindberg nach Berlin, wo er zum Zentrum junger intellektueller Kräfte wurde, die sich im *Schwarzen Ferkel* trafen. Diesem Künstlerkreis gehörte unter anderem auch der norwegische Maler Edvard Munch an, der zu jener Zeit bemüht war, seine Bilder in Berlin auszustellen. Der Norweger wurde durch den Verein Berliner Künstler eingeladen und es wurden seine Werke in einer Ausstellung gezeigt, jedoch waren viele Kritiker schockiert und angewidert von Munchs gezeigten Bildern, sodass ihr Urteil derart niederschmetternd ausfiel, woraufhin sich die Mitglieder des Kunstvereins mehrheitlich dazu entschlossen, die Schau wieder zu schließen.

Diese „Affäre Munch“, die nicht nur von den jungen Intellektuellen, sondern auch von einigen liberalen Kunstkritikern als unerhörter Skandal dargestellt wurde¹⁰⁰, bestimmte den Gesprächsstoff im Ferkel-Kreis und man diskutierte dort die Frage nach der Freiheit der Kunst. Dieses Thema wurde öffentlich in der ganzen Stadt behandelt und die Meinungen spalteten sich in zwei Lager, in die Munch-Verehrer, die der Kunst ihre Freiheit zusprachen, und diejenigen, die seine modernistischen Werke verabscheuten. Auf jeden Fall stellte dieser öffentliche Diskurs über die Ausstellung und deren kurzfristige Schließung Werbung für die Person Edvard Munch dar, sodass der Maler neben unzähligen Solidaritätsbekennungen bald auch ein Angebot erhielt, seine Bilder in Düsseldorf auszustellen.

August Strindberg war von dem Ausmaß dieses Kunstskandals dermaßen beeindruckt und dadurch motiviert, selbst wieder zu malen. An der Seite Munchs erhoffte er sich Anerkennung für seine eigene Malerei, die damals auch vom Schaffen des Norwegers beeinflusst war. Munch selbst wiederum malte ein Porträt vom schwedischen Schriftsteller, das einen Ehrenplatz auf einer Staffelei mitten in der Freien Berliner Kunstaussstellung bekam, einer Art Salon de Refusés. Werke beider Maler waren zuvor bei der Berliner Kunstaussstellung abgelehnt worden, woraufhin die Initiative entstand, eine eigene Ausstellung zu organisieren. Der skandinavische Avantgardismus hatte damals in Berlin Hochkonjunktur und das Interesse an neuen Strömun-

¹⁰⁰ Zur unterschiedlichen Rezeption der Munch-Ausstellung siehe: Monika Krisch, *Die Munch-Affäre. Rehabilitierung der Zeitungskritik: eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*, Mahlow bei Berlin: Tenea 1997.

gen in der zeitgenössischen Malerei war beträchtlich, so dass moderne, der künstlerischen Autorität entgegengesetzte Ideen vielfach gefragt waren und Anklang fanden. Da Edvard Munch dem Ausstellungskomitee angehörte, ermöglichte er Strindberg, zwei seiner Gemälde bei dieser Schau zu zeigen, mit denen der Schwede hoffte, den Durchbruch als Maler zu schaffen. Er versuchte eifrig mit seinen Gemälden Geld zu machen, fand aber keine Käufer. Bald darauf verließ Strindberg mit seiner Frau Frida Deutschland und ging nach London, wodurch er nun abgeschnitten von Berlin und den dortigen Entwicklungen war. Er war auf den Briefwechsel mit Freunden und Kollegen angewiesen, um zu aktuellen Informationen zu kommen und vor allem musste er die Aufgabe, seine Bilder zu vermarkten, an seine Kontaktpersonen abgeben.

In London sah Strindberg zweifelslos einige Gemälde der englischen Maler John Constable und William Turner¹⁰¹, der nicht nur ein Vorläufer und Vorbild für die Impressionisten war, sondern auch Strindberg und seine Kunst beeinflusste. Allerdings hatte sich der Schriftsteller, der seit einiger Zeit keine Literatur mehr verfasst und veröffentlicht hatte, inzwischen wieder mehr von den Künsten abgewandt und interessierte sich intensiv für naturwissenschaftliche Theorien und Experimente. Sein Bestreben, die in Berlin zurückgebliebenen Gemälde zu verkaufen, diente nur noch dem Zweck, mit dem Geld wissenschaftliche Gerätschaften zu kaufen. Jedoch ließen sich Strindbergs Werke nicht veräußern und zudem kam, dass sein Mitstreiter Munch Deutschland damals auch den Rücken kehrte:

„Als Munch Deutschland verließ, verlor Strindberg seine wichtigste professionelle Kontaktperson mit der deutschen Kunstwelt. Es scheint, als habe er nie Gelegenheit gehabt, die eigentlich recht ermunternden Kritiken zu seinen eigenen Bildern zu lesen, was wahrscheinlich zu dem Entschluß beitrug, die Kunst zugunsten der Wissenschaft zu verlassen.“¹⁰²

¹⁰¹ Carlson, *Out of Inferno*, S. 165.

¹⁰² Söderström, »August Strindberg«, S. 132.

3. Kampf mit den höheren Mächten – Strindberg im Inferno

Seit Strindbergs Ankunft in Berlin kündigte sich das drohende Inferno an, schnell empfand der Schriftsteller beispielsweise Friedrichshagen und den dortigen Künstlerkreis als die Hölle und seine Erfahrungen Anfang der 1890er Jahre zeigen bereits viele Hinweise auf die Krise, aber das eigentliche Inferno erlebte er Mitte der Dekade in Paris. Als es zur Trennung von seiner Frau Frida kam, stürzte sich der Schwede in seine Arbeit und vermochte es, die vielen Eindrücke und Ideen, die er in den vergangenen Jahren gesammelt hatte, zusammenzuführen und damit sein neues Weltbild zu konkretisieren und theoretisch zu untermauern. Er verknüpfte den alchemistischen Monismus mit der theosophischen Lehre von Entsprechungen und entwickelte seine wissenschaftlichen Ideen auch in der Malerei und Fotografie weiter.

3.1. Der Poetchemiker – Naturwissenschaftliche Untersuchungen

August Strindberg veröffentlichte 1894 mit *Antibarbarus oder Die Welt für sich und die Welt für mich* eine Zusammenschau seiner bisherigen naturwissenschaftlichen Untersuchungen und alchemistischen Experimenten, die er mit den einfachsten Mitteln, teilweise ohne wissenschaftlich genaue Sorgfalt und ohne Schutzvorkehrungen in Wohnungen und Hotelzimmern ausgeführt hatte. Diese Publikation, aus den vier Lehrbriefen *Zur Ontologie des Schwefels*, *Über die Transmutation der Stoffe, transformistische Chemie, oder Alles in Allem*, *Gedanken über die Zusammensetzung der Luft und des Wassers* und *Paralipomena* bestehend, war der Auftakt einer Reihe essayistischer pseudowissenschaftlicher Abhandlungen und Artikeln, in denen er seine monistisch geprägten Theorien zur Chemie ausführte und mit denen er durch die Erläuterung seiner Versuche die Beweise für seine Vorstellungen darlegen wollte. Erst 1897 schuf und publizierte Strindberg wieder klassische Literatur, zunächst die autobiografischen Werke *Inferno* und *Legenden*, die er auf dem Höhepunkt seiner Inferno-Krise in Paris in französischer Sprache verfasst hatte, und dann die ersten beiden Teile des Wanderdramas *Nach Damaskus*, in dem er die Erfahrungen und Visionen seiner bewusstseinsverändernden Wahnvorstellungen literarisch-künstlerisch verarbeitete.

Mitte der 1890er Jahre verbrachte Strindberg viel Zeit in Paris und er beschäftigte sich fast ausschließlich mit Alchemie und der Erforschung von den Zusammenhängen der Stoffe. Als Grundlage seiner Theoriebildung diente ihm Haeckels „Monismus als positivistisch-materialistisch-atheistische Weltanschauung“¹⁰³ und er wollte diese auf die Chemie anwenden. Davon ausgehend, dass es einen einzigen Urstoff gäbe und alle anderen Stoffe nur verschiedene Erscheinungsformen desselben sind, die es einfach zu erkennen galt, war er der festen Meinung, dass der Wasserstoff, der bekanntlich das geringste Gewicht aufweist, dieser Urstoff sei, aus dem sich alle anderen Moleküle durch „Spaltung, Verdichtung, Verdünnung, Kopulation, Kreuzung usw.“¹⁰⁴ entwickelt haben. Strindberg glaubte anhand von Rechenbeispielen diese Verbindungen beweisen zu können und so ist sein *Antibarbarus* voller Vergleiche von Molekulargewichten, die Rückschlüsse auf die Verhältnisse der Elemente zueinander aufzeigen sollen. Sein beträchtliches Wissen über die Elemente und deren Eigenschaften hatte sich Strindberg autodidaktisch angeeignet und er war mit vielen Forschungsergebnissen großer Physiker und Chemiker vertraut. So diente ihm die genaue Beobachtung der äußerlichen Erscheinungsform und des Verhaltens von Stoffen bei chemischen Reaktionen als Grundlage für seine Analogieherstellung. Sein geschultes Auge und seine logischen Rückschlüsse ließen ihn auf diese Weise viele neue Ausdrucksweisen und Formeln für Verbindungen finden, die alle auf Wasserstoff, Sauerstoff und Kohlenstoff aufgebaut seien.

Christa-Vera Grewe bietet einen ausgezeichneten Überblick über Strindbergs Tätigkeiten in der Chemie und zeichnet seine Experimente und deren Ergebnisse nach.¹⁰⁵ Besonders ausführlich und intensiv experimentierte der Schriftsteller mit Schwefel, den er als fossiles Harz und als eine Dreistoffverbindung von Kohlenstoff, Wasserstoff und Sauerstoff auffasste.

„Der Nachweis von Wasserstoff als Bestandteil des Schwefels war leicht erbracht, denn beim Mörsern von trockenem Schwefel roch es nach Schwefelwasserstoff: Schwefel enthielt also offensichtlich H_2S und damit auch Wasserstoff. Ebenso leicht war Kohlenstoff als Bestandteil nachgewiesen: Blieb nicht beim Verbrennen von Schwefel ein schwarzer Beschlag von Kohle übrig? [...] Ebenso lag der Nachweis von Sauerstoff auf der Hand:

¹⁰³ Bernhard Kleeberg, *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln: Böhlau 2005, S. 75.

¹⁰⁴ Vaupel, »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, S. 161.

¹⁰⁵ Vgl. Christa-Vera Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, in: *Sudhoffs Archiv*, 68. Jg., 1/1984, S. 21–42.

Wurde dem Schwefel beim Kochen in dem leicht oxidierbaren Leinöl nicht Sauerstoff entzogen?“¹⁰⁶

Aus heutiger Perspektive erscheint es aberwitzig, dem Schwefel seinen Status als Element abzuerkennen, allerdings war im 19. Jahrhundert noch nicht endgültig geklärt, ob Schwefel ein Element oder eine Verbindung ist.¹⁰⁷ Somit stellten Strindbergs Überlegungen und Versuche einen Beitrag zur zeitgenössischen Debatte in der Chemie dar.

Nachdem er seine Experimente mit Schwefel ruhen ließ, interessierte ihn die Zusammensetzung des Jods und er erreichte mit seinen Ergebnissen sogar einige Aufmerksamkeit. Er glaubte, aus Steinkohlenteer Jod gewinnen zu können, und die Industrie bekundete nach Aussage seiner Frau Frida ernstes Interesse an dieser Entdeckung.¹⁰⁸ Allerdings wurde eine mögliche Zusammenarbeit bald wieder verworfen, wahrscheinlich wegen nicht haltbarer Beweise Strindbergs; er selbst begründete „[s]einen Verzicht auf eine kommerzielle Ausnutzung seiner wissenschaftlichen Entdeckung [...] damit, daß der wahre Forscher nur der Wissenschaft und der Menschheit dienen, aber keine Geschäfte machen dürfe“.¹⁰⁹ Dies unterstreicht die Haltung der Monisten, die Wissenschaft als Dienst an der Menschheit zu betrachten und sie für die Weiterentwicklung der Gesellschaft dienlich zu machen.

Strindbergs Hauptanliegen in der Alchemie war allerdings die Herstellung von Gold. Da er fest an die Möglichkeit der Transmutation von Stoffen glaubte, suchte er wie viele andere Alchemisten auch nach der Formel und der Rezeptur für die Goldsynthese. Als es ihm gelungen war, aus einer Mischung von Kupfer und Eisensulfat Goldschuppen herzustellen, zeigte er das Produkt seinem Freund und Anhänger Schleich, der in seinen Strindberg-Erinnerungen darüber berichtet:

„Ich schlug vor, es berühmten Chemikern, wie Liebreich oder Landolt, vorzulegen. Er war Feuer und Flamme für diese Idee, und so pilgerten wir denn eines Tages erst zu Liebreich und dann zu Landolt, die ihn beide wohl wie einen Narren behandelt hatten, wenn ich nicht, als ein Mann von einiger wissenschaftlicher Reputation, über ihn eine Art Regenschirm hätte halten können. Liebreich versprach eine ausführliche Untersuchung, zu der er aber fünfzehn Jahre nach diesem Besuch noch keine Zeit gefunden hatte. Landolt aber ging sofort ans Werk und bestellte uns nach einigen Tagen wieder zu sich. Da entspann sich jenes denkwürdige Gespräch, das die Zeit, diese alleinige beweglich gestellte

¹⁰⁶ Vaupel, »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, S. 162.

¹⁰⁷ Vgl. Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 26.

¹⁰⁸ Vgl. ebd., S. 28f.

¹⁰⁹ Ebd., S. 29.

Waage der Wahrheit, meiner Meinung nach eben zugunsten Strindbergs entschieden hat. Landolt fragte ihn: ‚Woraus haben Sie das gemacht?‘ – ‚Aus Kupfer.‘ – ‚Was soll das sein?‘ – ‚Gold.‘ – ‚Nein! Es ist kein Kupfer, es ist auch kein Gold. Ich weiß nicht, was das ist – ich habe solch Zeugs noch nie in der Hand gehabt!‘

‚So ist es vielleicht ein Übergang, eine Zwischenstufe!‘ Ich bemerke hier, wie wenig eigensinnig Strindberg bei seinem Schein bestand, Gold gemacht zu haben, wie es ihm nur auf die Idee der Überführung und Wandelbarkeit der Metalle ankam. Er suchte nicht Gold, er suchte nur ein neues Naturgesetz. Darauf sprach Landolt die denkwürdigen Worte: ‚Mein Lieber! Wenn Sie mir je den Beweis erbringen können, daß ein Metall sich in ein anderes wandeln läßt, so werde ich vor Ihnen meinen Hut bis zum Boden ziehen, und dies Blättchen Metall wird Sie zu einem großen Chemiker machen!‘ Strindberg verbeugte sich mit ironischem Stolz, als nähme er einen Vorschub auf diese Unsterblichkeit, und sagte: ‚Wer weiß es! Vielleicht erleben wir es beide noch!‘ – ‚Niemals!‘ rief Landolt und verabschiedete uns gewiß in der Überzeugung, ein paar Narren mehr auf der Welt begegnet zu sein.“¹¹⁰

Diese Anekdote und die Aussage, er suche nur ein neues Naturgesetz, verweist ein weiteres Mal auf das Ansinnen Strindbergs, mit seinen Experimenten den Geheimnissen der Natur auf den Grund zu gehen und nicht Profit daraus zu schlagen. Zudem verdeutlicht sie Strindbergs Arbeitsweise und zeigt, dass er, alles was er nicht auf Anhieb erklären konnte oder was nicht einwandfrei in seine Theorie passte, als Zwischenstufe bezeichnete, die noch weiter erforscht gehört bis sie in seine Weltanschauung passt. Derartige Ungereimtheiten störten oder gar widerlegten nicht seine Beweisführungen, sondern sie waren – wie alles – Teil der Gesamtheit, die Wissenschaft hat die Zusammenhänge nur noch nicht durchschaut und aufgedeckt. Dass sein synthetisiertes Gold jedoch kein echtes Gold sein konnte, war ihm durchaus bewusst: „Strindberg wußte, daß echtes Gold in Salpetersäure unlöslich ist. Als er feststellte, das [sic!] seine Goldprobe sich in Salpetersäure löste, bezeichnete er dieses Produkt als nicht fixiertes und unvollständiges Gold.“¹¹¹ Er war also nicht blind gegenüber gewissen Tatsachen und Grewe sieht den Unterschied zwischen Strindberg und anderen Alchimisten darin, dass den Goldmachern bestimmte chemische Fakten unbekannt waren, der Schwede diese zwar kannte, sie aber einfach ignorierte.¹¹² Mit seiner Goldherstellung erreichte Strindberg jedenfalls keinen Erfolg, dennoch hielt er zeitlebens an dem Glauben, Gold synthetisieren zu können und dies bewiesen zu haben, fest.

Strindberg befasste sich aber nicht nur mit eigenen Experimenten, sondern er verfolgte natürlich auch die Entwicklungen der zeitgenössischen Chemie und bezog da-

¹¹⁰ Schleich, *Besonnte Vergangenheit*, S. 181f.

¹¹¹ Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 33.

¹¹² Vgl. ebd., S. 41.

zu Stellung. So studierte er aufmerksam die Entdeckungen in der Radiochemie und kommentierte die Forschungen des Ehepaars Curie, das Polonium und Radium entdeckt hatte. Aus seiner monistisch-entwicklungsschemischen Perspektive gab es diese beiden Elemente nicht:

„Da Strindberg die Besonderheiten der radioaktiven Strahlen nicht zur Kenntnis nahm und diese Strahlung mit Phosphoreszenz gleichsetzte, verneinte er auch die Existenz von Polonium und Radium, die zunächst nur aufgrund ihrer Radioaktivität nachgewiesen worden waren.“¹¹³

So setzte er sich auch mit diesen radioaktiven Substanzen auseinander und wollte beweisen, dass Radium nichts anderes als Barium sei.¹¹⁴ Allerdings war er nicht der einzige, der gegenüber der Teilbarkeit der Atome skeptisch war. „Die Skepsis gegenüber der alten Atomtheorie war unter den radikaleren Naturwissenschaftlern recht verbreitet, was auch die anfänglich starke Unterstützung von vielen anerkannten Wissenschaftlern wie Lidforss und Schleich erklärt.“¹¹⁵

Im Allgemeinen widersprachen Strindbergs Theorien oft der anerkannten Wissenschaft und bereits viele seiner Zeitgenossen bewerteten seine Ergebnisse als falsch. Bei der Untersuchung seiner Forschungen soll hier jedoch nicht das erzielte Produkt im Fokus stehen, sondern Strindbergs Methodenwahl und Arbeitsweise. Als Beobachter der Natur, der er seit Kindesbeinen an war, achtete er genauestens auf äußerliche Erscheinungsformen und Verhaltensmuster, Eigenschaften, die ihn zu dem bekannten und erfolgreichen naturalistischen Schriftsteller und Dramatiker gemacht haben, der er war. Sein wichtigstes wissenschaftliches Instrument war dabei seine eigene Wahrnehmung und er vertraute nur sich selbst und seinen Sinnesorganen. Vorgefertigte Meinungen, die ihm nicht logisch erschienen und die er nicht selbst beweisen konnte, unterwarf er seinem Skeptizismus und stellte somit viele Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft in Frage. Seine starke kombinatorische Fantasie zeugt von seiner Kreativität, die es ihm ermöglichte, ums Eck zu denken und neue Blickwinkel einzunehmen; er war bestrebt, unbedingt neue Wege zu gehen und unorthodoxe Mittel gab es für ihn nicht, alles und jedes konnte er seinen Untersuchungen unterwerfen. So dienten ihm auch die Malerei und die Fotografie als legitime Mittel,

¹¹³ Ebd., S. 40.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 39ff.

¹¹⁵ Söderström, »August Strindberg«, S. 135.

neue Erkenntnis zu erlangen, wie später noch gezeigt wird. Bei seinen naturwissenschaftlichen Analysen arbeitete Strindberg neben dem Augenmerk auf das Aussehen vor allem mit dem Geruch. Anhand von Gerüchen erkannte er Substanzen und das Einatmen löste oft ganze Assoziationsketten aus, die ihm Analogien offenbarten.

Strindbergs wissenschaftliche Abhandlungen entsprachen keinen exakt-wissenschaftlichen Anforderungen, bei der Beschreibung seiner Experimente fehlen Mengenangaben und sie machen es so unmöglich, seine Ausführungen zu überprüfen. Er war jedoch fest entschlossen, auf dem Feld der Naturwissenschaft neue Grundlagen zu schaffen und mit welchem Ernst er an seinen Versuchen arbeitete, zeigt die Tatsache, dass er in der Inferno-Zeit kein einziges literarisches Kunstwerk schuf. Abgesehen von ein paar wenigen Exkursen in die bildende Kunst, die allerdings als Teil seiner Beschäftigung mit dem Weltzusammenhang zu bewerten sind, führte Strindberg ausschließlich seine naturwissenschaftlichen Studien durch. Er selbst bezeichnete sich als „Poetchemiker“ und nicht als Wissenschaftler. „Mit Poet meine ich einen Herrn mit Phantasie, das heißt der Fähigkeit, Erscheinungen zu kombinieren, Zusammenhänge zu sehen, zu ordnen und zu eliminieren.“¹¹⁶ Strindberg lässt sich am besten als ein Künstlerphilosoph fassen, der „chemische Sonette verfasste“.¹¹⁷ Seine vielleicht zum Teil eher philosophische Herangehensweise an die Naturwissenschaft zeigt, dass es ihm mehr um das große Ganze ging als um den Fortschritt in Teilbereichen der Wissenschaft zu machen:

„Er experimentierte nicht, um isolierte Fachdisziplinen um weitere Details zu bereichern. Er experimentierte und beobachtete, um zu einer naturwissenschaftlichen Gesamtheit zu gelangen, er wollte die Natur von einem höheren Standpunkt aus betrachten und die Grenzen zwischen einzelnen Fachwissenschaften durchbrechen und aufheben.“¹¹⁸

Die Texte, die er zu seinen Theorien veröffentlichte, sind zum einen literarisch interessant und voller sprachlicher Bilder, zum anderen richten sie sich nicht ausschließlich an ein Fachpublikum, sondern sind für eine breite Leserschaft ausgelegt, womit Strindberg seinen Anspruch, das Volk zu bilden, den er seit Beginn seiner Karriere verfolgt hatte, untermauerte. Die Ambition, die Geheimnisse der Natur der Allgemeinheit zu offenbaren verdeutlichte bereits Ernst Haeckel mit dem Untertitel zu

¹¹⁶ August Strindberg, »Die Geheimnisse der Blumen«, in: *Verwirrte Sinneseindrücke*, hrsg. v. Fechner-Smarsly, S. 237–258, hier S. 251f.

¹¹⁷ Angelika Gundlach, »Vorwort«, in: *Der andere Strindberg*, hrsg. v. Gundlach, S. 11–16, hier S. 13.

¹¹⁸ Vaupel, »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, S. 161.

seinem großen Werk „Die Welträthsel: gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie“. Die Arbeiten der Monisten waren im Grunde populärwissenschaftliche Veröffentlichungen und nicht viel anderes waren Strindbergs theoretische Aufsätze und Essays aus der Inferno-Zeit.

Mit dem selbstgewählten Begriff des Poetchemikers kommt möglicherweise auch eine Kritik an der Naturwissenschaft, die in strikten Grenzen nach festgesetzten Mustern agiert, zum Ausdruck und zeigt gleichzeitig auf, dass nur ein fantasiereicher Poet die Fähigkeit besitzt, über den Tellerrand hinauszublicken und neue Wege zu erschließen. Für Strindberg war Wissenschaft Poesie und sie fand nicht nur im Labor statt, sondern seine Naturbetrachtungen entstanden überall, gerade bei Spaziergängen durch Paris. Zum einen muss natürlich berücksichtigt werden, dass der Schwede kein gut ausgestattetes Laboratorium zur Verfügung hatte und sich seine Apparaturen selbst anschaffen musste, wofür er die finanziellen Mittel aus dem Verkauf seiner in Berlin entstandenen Gemälde lukrieren wollte, und zum anderen erschwerte der häufige Ortswechsel in den 1890er Jahren eine länger andauernde Forschung an einer Idee. Es ist jedoch interessant, dass Strindberg seine Visionen und neue Einfälle an besonderen Ort hatte, wie er in *Inferno* berichtet: zunächst bewohnte er eine Unterkunft im Quartier latin, dem Studentenviertel von Paris, wo die Université de la Sorbonne angesiedelt ist, bevor er später ins Hotel Orfila umzog, das nach dem Toxikologen und Giftexperten Mathieu Joseph Bonaventur Orfila benannt ist. So geschahen seine Experimente in einem für die Wissenschaft prestigeträchtigen Umfeld, und seine Spaziergänge führten ihn oft in den Jardin des Plantes, den er zum Titel einer Veröffentlichung seiner Theorien wählte, ebenso zur Sternwarte und auch zum Friedhof von Montparnasse, wo er das Grab von Orfila besuchte. Bei allen diesen Ausflügen offenbarte sich ihm die Natur und drängte ihm ihre Geheimnisse beinahe auf.

Paris war aber nicht nur deswegen ein fruchtbarer Boden für den Schriftsteller, die französische Metropole war damals ein Zentrum für Alchemisten und Okkultisten, bei denen Strindbergs Theorien auf offene Ohren und Zustimmung stießen. Im Folgenden werden das spiritistische Umfeld um ihn und vor allem die Bedeutung Strindbergs Entdeckung der Schriften Emanuel Swedenborgs für sich beleuchtet.

3.2. Der Einfluss Swedenborgs

Bereits in Strindbergs Berliner Zeit kam der Schriftsteller in Kontakt mit der Vorstellung von transzendentalen, übernatürlichen Kräften und sein polnischer Schüler Stanisław Przybyszewski versuchte, ihm das Wissen über schwarze Magie näher zu bringen. Damals blieb Strindberg jedoch noch skeptisch gegenüber okkultistischen Theorien, allerdings brachten die Erlebnisse der folgenden Jahre seiner Ehe mit Frida und seine Aufenthalte in Brunn und Dornach an der Donau eine Entwicklung hin zu dem Glauben an Übernatürliches mit sich. Gepaart mit seiner Vertiefung in den Bereich der Alchemie erwachte allmählich ein Interesse für die Geheimlehren der Okkultisten, das vor allem auch dadurch gefördert wurde, dass sich Strindberg im Sommer 1894 nach Paris begab, wo er sich in einem okkultistischen und alchemistischen Umfeld wiederfand. Zum einen kam er in Kontakt mit den französischen Symbolisten und lernte unter anderem den Maler Paul Gauguin kennen, mit dem ihn eine Freundschaft verband, und zum anderen fand er mit seinen Ideen Anklang bei den Mitgliedern der Société Alchimique de la France und konnte in den Zeitschriften *L'Hyperchimie*, herausgebracht vom Alchemisten Jollivet-Castelot, und *L'Initiation*, herausgegeben vom Okkultisten Papus, seine alchemistischen Abhandlungen veröffentlichen.¹¹⁹ Während die Rezensionen zu seinem Essay *Antibarbarus oder Die Welt für sich und die Welt für mich* in seiner Heimat Schweden negativ ausfielen und man die Vermutung äußerte, Strindberg sei am Geiste erkrankt, stieß der Poetchemiker in Paris auf offene Ohren und Zustimmung unter den Alchemisten und Okkultisten.

Noch mehr aber als das alchemistisch-okkultistische Milieu, in dem Strindberg in Paris verkehrte, beeindruckten ihn die Schriften seines Landsmannes Emanuel Swedenborg, die er damals zum ersten Mal las. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte sich Strindberg nicht für den schwedischen Theosophen und Naturforscher interessiert, wie er selbst in *Inferno* schreibt: „Ich hatte niemals etwas von Swedenborg gelesen, denn er gilt in seiner und meiner Heimat für einen Scharlatan, Narren und schlüpfrigen Gesellen.“¹²⁰ Allerdings entdeckte Strindberg schnell eine Fülle an Parallelen zwischen ihnen beiden und erkannte in den Lehren Swedenborgs viele Übereinstimmungen mit seinen eigenen Vorstellungen. Da für Strindbergs spiritistische Entwicklung die

¹¹⁹ Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 25.

¹²⁰ August Strindberg, *Inferno*, Frankfurt am Main: Basis 1987, S. 76.

Beschäftigung mit dem schwedischen Theosophen von zentraler Bedeutung ist, wird im Folgenden ein kurzer Exkurs zum Leben Swedenborgs folgen, der zeigen soll, wie sich Strindberg mit seinem Landsmann und dessen Schriften identifizieren konnte.

Emanuel Swedenborg entstammt einem „alteingesessenen schwedischen Bergbau- und Pastorengeschlecht“, ¹²¹ sein Vater, der Dekan und Rektor in Uppsala und später Bischof von Skara war, ¹²² predigte ein „nüchternes, praktisches Christentum“ ¹²³ und wurde als Sittenprediger bekannt, der auch am Hof von König Karl XI. und König Karl XII. verkehrte und ein gutes Verhältnis zu den Herrschern hatte. Somit wuchs sein Sohn mit der Lehre von Einfachheit und Gottesfurcht auf, ähnlich wie Strindberg, der den Pietismus der Mutter erfuhr und selbst auslebte.

Emanuel Swedenborg wandte sich gegen den Willen des Vaters aber ganz der Wissenschaft zu, reiste in seinen Jugendjahren durch Europa, lernte in London, der Wiege der modernen Naturwissenschaft im ausgehenden 17. Jahrhundert, Isaac Newton und John Flamsteed, die miteinander wegen Plagiatsvorwürfen im Streit lagen, kennen und stand mit vielen großen Gelehrten seiner Zeit in Briefkontakt. Er eignete sich ein ungeheures Wissen in den Naturwissenschaften an, experimentierte selbst und besuchte europaweit die wichtigsten Universitäten, wo er mit den aktuellsten Erkenntnissen und Erfindungen vertraut gemacht wurde. Sein Interesse galt vor allem der technischen Anwendung der Naturwissenschaft, der Mechanik und dem Ingenieurwesen; dieser praktische Zugang wurde ihm möglicherweise vom Vater vererbt, der sich der praktischen Ausübung des christlichen Glaubens verschrieben hatte und ein reformiertes Christentum lehrte.

Nach seiner Rückkehr in die Heimat verfolgte Swedenborg „seine universale mechanistische Weltbetrachtung“ ¹²⁴ und er konnte seine Forschungen als Bergwerksassessor weiterentwickeln. Er war der festen Überzeugung,

„das Geheimnis des Universums sei beschlossen in seinen Zahlen; Geometrie, Mathematik, Physik und Mechanik seien die Schlüssel zur Erkenntnis aller Wirklichkeit und aller Daseinsrätsel, nicht nur der Gestirnsbewegungen, sondern auch der Rätsel des menschlichen Geistes und der menschlichen Seele.“ ¹²⁵

¹²¹ Ernst Benz, *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*, München: Rinn 1948, S. 5.

¹²² Ebd., S. 12.

¹²³ Ebd., S. 11.

¹²⁴ Ebd., S. 96.

¹²⁵ Ebd., S. 30.

Das Besondere bei Swedenborgs Untersuchungen ist, dass er komplett naturwissenschaftlich vorbehaltlos an seine Wirklichkeitsbetrachtungen ging und keinem zugrundeliegenden metaphysischen Weltbild verpflichtet war.¹²⁶ „Seine Heiligen sind nicht die der Kirche, sondern die der Wissenschaft.“¹²⁷ Es lassen sich möglicherweise Parallelen zwischen Swedenborgs voraussetzungslosem Zugang an die Wirklichkeit und Strindbergs Ansatz, der mit seinem Skeptizismus gegenüber allem und jedem an die Wissenschaft heranging, ziehen.

Mitte der 1740er Jahre geriet Swedenborg in die Krise und wechselte sein Weltbild von einem mechanistisch-wissenschaftlichen zu einem organisch-vitalistischen, damit verlagerte sich auch seine Wahl der Erkenntnismethode von der Empirie hin zur Intuition. Er entwickelte eine mystische Erkenntnislehre und beschäftigte sich ausgiebig mit Glaubensfragen und dem Zusammenhang zwischen Körper und Geist. Er erlebte eine Berufungsvision, in der Gott ihm auftrag, den christlichen Glauben zu reformieren und die Bibel neu, richtig auszulegen. In mehreren Visionen, meist traumartig, erhielt Swedenborg wahre Erkenntnis und ihm wurde die Richtigkeit oder Falschheit seiner Thesen offenbart. In seinen Träumen, für die er die Unterscheidung von gewöhnlichen und besonderen traf,¹²⁸ erfuhr er eine innere Erleuchtung, die ihm half, dem wahren Sinn hinter allen Dingen auf die Spur zu kommen. Swedenborg beschäftigte sich von da an nicht mehr nur mit den Äußerlichkeiten, sondern versuchte übernatürliche und seelische Zustände zu ergründen. Geister begannen mit ihm zu sprechen und er sprach mit ihnen, sie zeigten ihm den Zusammenhang von Himmel und Hölle. Swedenborg wurde zum Geisterseher und Prediger einer metaphysischen Naturphilosophie, er vertat eine „mystische Theologie [...] und eine theoretische Begründung ihrer Schau der transzendentalen Welt“.¹²⁹

Der Theosoph erlebte seine Visionen sowohl im Zustand der Wachheit wie auch im Traum, die verschiedenen Stufen der Wachheit haben nur Auswirkungen auf den Grad des Eindringens in die Geisterwelt. Auch wenn seine Erlebnisse ekstatischen Charakter hatten, so verlor er sich nie in einen Zustand einer geistigen Entrückung, „für Swedenborg aber ist gerade die Wachheit des Intellekts und die Wachheit der

¹²⁶ Ebd., S. 97.

¹²⁷ Ebd., S. 121.

¹²⁸ Ebd., S. 167.

¹²⁹ Ebd., S. 305.

Sinne bezeichnend“.¹³⁰ Diese Kontrolle der Vorgänge, so traumhaft sie auch erscheinen mögen, stellt eine weitere Verbindung zu Strindberg her, der in seinen in Rauschzuständen ausgeführten Versuchen immer nüchtern blieb und eine genaue (Selbst-)Analyse durchführte. Zum Erreichen von Zuständen geistig gesteigerter Empfindung übte sich Swedenborg in Enthaltbarkeit und Askese und als Mann des Glaubens entsagte er allen weltlichen Freuden, ein Ansinnen, das auch teilweise Strindberg unter Einfluss östlicher Spiritualität verfolgte, auch wenn der Rausch Teil seiner Arbeit, als Methode des Erreichens seiner Visionen war. Swedenborg beschrieb den reinigenden Vorgang des Körpers und Geistes, wo alles Dämonische aus seinen Poren heraustritt, verdampft und als Ungeziefer zu Boden fällt. Dieser Prozess der Befreiung und Reinigung von allem Bösen, weckt die Assoziation zu Strindbergs Versuchen mit giftigen Stoffen und verrotteten Substanzen. Gut und Böse, Himmel und Hölle waren für Swedenborg nicht nur moralische Instanzen, sie hatten auch wahrnehmbare Auswirkungen in der Wirklichkeit. Strindberg erkannte in der Beschreibung der Hölle Swedenborgs die Klamschlucht bei Saxen in Oberösterreich wieder, wo er einige Zeit bei den Verwandten seiner Frau verbracht hatte, und kam zu dem Schluss, sein Leben selbst sei die Hölle, wo er Sünden aus früheren Leben büßen müsse und nur der Tod bringe Erlösung. Da er sein Leben nach eigenem Empfinden in der Hölle verbrachte und die Zeit in Paris einen Höhepunkt seines Leidens darstellte, lag der Titel *Inferno* für seinen autobiografischen Roman nahe.

Während bei Strindberg eher ein dualistisches Denkmuster vorherrschte, erwies sich Swedenborg mit seiner Lehre der Entsprechungen als vielschichtiger, es gab nicht nur verschiedene Stufen der Wachheit, anhand derer er Träume klassifizieren konnte, sondern die ganze Welt sei voller Korrespondenzen, jedes Ding stehe in Beziehung zu einem Sein auf einer anderen Ebene. Für Swedenborg gab es drei Wirklichkeitsebenen, die alle mit einander in Beziehung stünden, und jedes Ding habe eine Entsprechung auf den anderen beiden Ebenen. In seiner neuplatonischen Bildmetaphysik veranschaulichte er die Korrespondenzen zwischen den göttlichen, den geistigen und den natürlichen Dingen, es gab ein göttliches Urbild sowie ein geistiges und ein irdisches Abbild. Swedenborg selbst verstand sich als einer, der den Menschen diese Naturzusammenhänge offenbarte und ihnen half, das wahre Sein wiederzuerkennen. Im Paradies am Anbeginn der Zeit konnte der Urmensch Adam noch

¹³⁰ Ebd., S. 309.

klar sehen, aber durch die fortschreitende Entwicklung entfernte sich der Mensch immer weiter vom Wahren und verlor die Fähigkeit den Dingen auf den Grund zu sehen. Dieser Glaube an das verlorene Paradies, das es wieder zu entdecken gilt, war zu Strindbergs Inferno-Krise ein weitverbreiteter unter den Anhängern der *Décadence* in Paris.

Dieses Konzept von Korrespondenzen zwischen den göttlichen, geistigen und natürlichen Dingen basiert auf der Vorstellung, dass die ganze Welt beseelt sei. So ging es Strindberg zum Beispiel nicht nur darum, „alle Teilbereiche der Wirklichkeit mit der Annahme *einer einzigen*, sich hinter Allem verbergenden Grund(ur)einheit zu erklären“,¹³¹ sondern auch das primitive Seelenleben der Stoffe zu beweisen und zu erforschen. Der Glaube an einen in jeder Materie innewohnenden Willen und an ein sich erinnerndes Zellgedächtnis knüpfte an die Lehre der stofflichen Transformation an, da jede Substanz Erinnerungen an frühere Zustände besäße und nur eine Weiterentwicklung von niederen Seins-Stufen zu höheren sei. Hier findet sich bereits ein Anklang von fernöstlichem Spiritualismus und Strindberg glaubte an die Inkarnation und sah in sich selbst ein Weiterleben des amerikanischen Schriftstellers Edgar Allen Poe, der genau in dem Jahr verstarb, in dem der Schwede geboren wurde.¹³² Die christliche Überzeugung von Paradies und Hölle, von Unschuld und Sünde paarte sich in Strindbergs Ansicht mit buddhistischer Philosophie von der Wiedergeburt und manifestierte sich in seinem positivistischen Weltbild. Bereits Ernst Haeckel war sich sicher, Materie besitze einen Willen und sei eigenständig im Handeln, womit eine Untersuchung der Stoffe mit den Mitteln der Psychologie gefragt sei. Derartige Fragen der Psychologie fanden Anklang beim psychologischen Schriftsteller Strindberg, der sich nach dem Heiraten-Prozess mit der menschlichen Psyche beschäftigt hatte, und eine chemische Psychologie eröffnete für ihn neue Räume und Möglichkeiten. Der Okkultismus erkannte die der „gewöhnlichen“ Wahrnehmung nicht zugänglichen Kräfte, lüftete die Geheimnisse des Universums und propagierte eine „All-Einheit“ von Mensch und Natur, wodurch er prädestiniert war, die psychologische Seite der Materie und des Kosmos zu offenbaren. So wie Swedenborg eine Korrespondenz zwischen Mikro- und Makrokosmos vertrat, so wollte Strindberg ebenfalls

¹³¹ Vaupel, »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, S. 161.

¹³² Vgl. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, S. 46.

„eine Beziehung der Dichten von Planeten und ihrer Abstände von der Sonne zu den Atomgewichten von Elementen aufzeigen. So wurde der Abstand des Saturns von der Sonne mit 1970 Millionen Kilometer im Minimum und 2080 Millionen Kilometer im Maximum angegeben. Diese Werte entsprechen den Atomgewichten in Gold und Wismut. Für Uranus ein Abstand von 3960 Millionen Kilometer entsprechend zwei Goldatomen angegeben. Eine Begründung für diese Zahlenkombination gab Strindberg jedoch nicht.“¹³³

Dieser doch sehr seltsame Vergleich Strindbergs scheint weit hergeholt zu sein und beruht außer auf denselben Zahlen auf keiner wissenschaftlich haltbaren Basis, aber er zeigt, wie der theosophische Alchemist Strindberg mit Analogien arbeitete und überzeugt war, dass es keinen Zufall in der Welt gäbe. Auch hinter solchen Zahlen erkannte er das Universum durchströmende Kräfte, die alles Leben lenken. Diese Energien waren gleichfalls für die sich um die Jahrhundertwende entstehende Parapsychologie bedeutend und wurden in Zusammenhang mit Suggestion gesetzt, eine Kraft des menschlichen Geistes, die mittels Gedankenübertragung das Bewusstsein anderer manipulieren könne. Die Überzeugung, dass diese Methode praktisch umsetzbar sei, zeigte Strindbergs Angst vor Popoffsky in *Inferno*, der nach Ansicht des Autors nach dessen Leben trachtete. Mit dieser Figur war niemand anderes gemeint als Stanisław Przybyszewski, der bekanntlich Satanist war und mit dem Strindberg wegen des Falles Aspasia gebrochen hatte. Am Höhepunkt der Krisenerfahrung in Paris wähnte sich Strindberg in ständiger Lebensgefahr und fürchtete, vom Polen vergiftet zu werden. Standhaft versuchte er, Herr seines Geistes und bei klarem Verstand zu bleiben. Schon in seinen *Vivisektionen* führt er im Essay „Kampf der Gehirne“ die Methode der geistigen Manipulation aus. Für ihn herrschte hierbei das Prinzip des Stärkeren, mit größerer Denkkraft und Erkenntnisvermögen ließe sich der Geist eines anderen kontrollieren und lenken. Bereits Swedenborg meinte, dass böse Geister von einem Besitz ergreifen können, für Strindberg waren diese okkulten Kräfte Energien, denen sich ein eingeweihter Feind zu bedienen weiß.

Da Strindberg immer bestrebt war, auf dem Boden der Wissenschaft zu bleiben, waren seine Ideen von Geistern, Suggestion und magischen Mächten keine Esoterik, sondern Teil seines spirituellen Materialismus: „Dass Physikalisches sich scheinbar unmittelbar in den psychischen Raum überträgt, kann als wesentliche Vorannahme der hier zugrunde gelegten Wahrnehmungslehre gelten.“¹³⁴ Inspiriert wurde diese

¹³³ Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 36.

¹³⁴ Eva-Maria Siegel, »Okkultismus und Avantgarde, intermedial. Bemerkungen zum Werk August Strindbergs um die Jahrhundertwende«, in: *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, hrsg. v. Hartmut Kircher, Köln: Böhlau 2002, S. 271–295, hier S. 274.

Theorie zu physikalisch-psychischen Zusammenhängen von den Vorstellungen über Elektromagnetismus, Röntgenstrahlen und einen universellen Äther, der gemäß Haeckel wie jede Materie sowohl Empfindung als auch Willen besitze. Substanzen sollten Lust bei Verdichtung und Unlust bei Spannungen empfinden: „Lust und Unlust, Lieben und Hassen der Atome sind nur andere Ausdrücke für diese Kraft der Attraction und Repulsion.“¹³⁵ Die Erscheinungsform existiere nur in einem bestimmten Augenblick, in einem anderen befinde sich der Stoff in einem anderen Zustand, laut der Entwicklung und Transformation der Materie. So sah Strindberg in Bildern des Zufalls und der Fantasie Botschaften von höheren Mächten, die speziell an ihn gerichtet waren und ihm Offenbarung brachten.

Im Fin de Siècle kam es in der Kunst vermehrt zu einer Auseinandersetzung mit dem Unsichtbaren und dessen Wirkung auf natürliche Körper.¹³⁶ So kam es auch „dass sich im Gegensatz zur vorausgegangenen Epoche des Naturalismus um die Jahrhundertwende ein Bezug zum Objekt zu entwickeln beginnt, der kaum noch als ein Erkenntnisbezug zur ‚Wirklichkeit‘ bezeichnet werden kann.“¹³⁷ Auf der Suche nach einem Stoff, der als Medium transzendentaler Kräfte dienen könne, bediente man sich des Konzepts des Äthers, wie oben dargestellt, und entwickelte die Vorstellung eines Psychoplasmas, ähnlich des Proto- oder Zellplasmas, als Träger von die Psyche beeinflussender Energien. Wie August Strindberg und Edvard Munch dieses Konzept in ihre Kunst integrierten wird später noch gezeigt. Die okkulten Künste sollten nun kein identisches, getreues Abbild der Natur liefern, sondern sich mit diesen physikalisch-psychologischen Kräften und den geisterhaften Phänomenen des Unsichtbaren und Unbewussten auseinandersetzen: „Die sinnliche Empfindung, der Eindruck, wird gebunden an die Beziehungen zum Objekt — und nicht an das Objekt selbst.“¹³⁸ Dieses Voranstellen der sinnlichen Wahrnehmung und die Infragestellung herkömmlicher Sehabläufe und -gewohnheiten in der Kunst werden im Folgenden den Blick auf August Strindbergs Experimente bestimmen.

¹³⁵ Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft*, S. 14.

¹³⁶ Siehe Bernhard Apke/Ingrid Ehrhardt (Hg.), *Okkultismus und Avantgarde*, Ostfildern: Edition Terti-um 1995.; Lux/Paletschek, »Okkultismus in der Moderne«; Priska Pytlik, *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn: Schöningh 2005.

¹³⁷ Siegel, »Okkultismus und Avantgarde«, S. 277.

¹³⁸ Ebd.

3.3. Traum, Rausch, Wahn – Strindbergs Experimente als Kunst

Bislang wurden hier Strindbergs Versuche mit Schwefel, Jod und anderen chemischen Substanzen als wissenschaftliche Leistungen betrachtet, die jedoch aus Sicht der exakten Naturwissenschaft schon damals als falsch beurteilt wurden. Während Karl Jaspers seine Naturbeobachtungen als „ein Konvolut ‚fixer Ideen‘“ und die wenigen richtigen Schlussfolgerungen als „Zufallsrichtigkeiten“¹³⁹ bezeichnet, schlägt Christa-Vera Grewe, die Strindbergs alchemistische Versuche nicht als Scharlatanerien abtun will, vor:

„Betrachtet man seine chemischen Abhandlungen als dichterische Werke, so gewinnen sie einen anderen Aspekt. Dann stellt Strindbergs transformistischer Monismus eine Möglichkeit dar, die Spaltung von Wissenschaft und Glauben, von Gefühl und rationellem Denken aufzuheben.“¹⁴⁰

Dieser Ansatz, Wissenschaft und Glaube in einem einheitlichen Weltbild zusammenzufassen und mit allen Konventionen zu brechen, erscheint als eine künstlerische Methode der Wahrnehmung und Forschung. Der durch Strindbergs Erlebnisse in der Inferno-Zeit eröffnete Erfahrungsraum, den seine experimentelle Auseinandersetzung mit Alchemie und Theosophie mit sich brachte, wird nun aus künstlerischer Perspektive, als Quelle seiner Kunst untersucht.

Im Zuge seiner alchemistischen Experimente während seines Aufenthalts in Paris erlebte Strindberg Visionen, die in ihrem performativen Charakter denen Swedenborgs gleichen:

„In Swedenborgs Visionen treten abstrakte Wesen und Ideen als physische Gestalten in Erscheinung, die mit ihm einen Dialog führen. Die szenische Struktur und der symbolhafte Rahmen der Vision verleihen den Ereignissen theatralen Charakter.“¹⁴¹

So entwickelten sich die Versuche Strindbergs immer mehr zu einem ritualisierten Herbeiführen ekstatischer Zustände, in denen sich dem Forscher die Naturgeheimnisse offenbarten. Grewe schildert den Verfall von Wissenschaftlichkeit in seinen Veröffentlichungen, während er in *Antibarbarus* noch bemüht war – zumindest halb-

¹³⁹ Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, S. 47.

¹⁴⁰ Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 41.

¹⁴¹ Marschall, *Die Droge und ihr Double*, S. 134.

wegs – wissenschaftlich vorzugehen, so wich dieser naturwissenschaftliche Stil in *Sylva Sylvarum* einer bildgewaltigen Poesie.¹⁴² Die Form seiner Texte veranschaulicht Strindbergs Abdriften in die Metaphysik und Theosophie.

Begreift man Strindbergs „Experimente mit Schwefel, Blutlaugensalz und verwe-sender Materie als bewußt inszenierte Steigerung und Sensibilisierung seines Wahr-nehmungsvermögens“,¹⁴³ so stellen sie ekstatische Erfahrungen dar, die Grenzen verschwimmen lassen und den Blick auf übersinnliche Phänomene öffnen. Schon Swedenborgs Visionen waren mit einem ekstatischen Glücksgefühl verbunden, das mit dem Erleben von Erleuchtung gleichgesetzt werden kann, und die mit ihm in Dia-log tretenden Geister gaben Auskunft über Richtigkeit und Falschheit seiner Thesen. Diese Art einer Forschungsmethode bzw. einer objektiven Überprüfung von Ergeb-nissen lieferte Swedenborg Einsichten in die göttliche Weisheit, während Strindberg bei seinen Visionen immer subjektiv, auf sich selbst konzentriert blieb. Den objekti-ven Zugang zur Erkenntnis der Welt negierte er und so ist die Koppelung seines Be-wusstseins an die Wahrnehmung eine logische Konsequenz, wie bereits der Zweittitel von *Antibarbarus oder Die Welt für sich und die Welt für mich* bekannt gibt. Einer-seits stützt diese subjektbezogene Erkenntnistheorie die positivistische Wissen-schaft, andererseits ist die klare Trennung zwischen einer Welt an sich und der Welt für Strindberg ein Zeichen seiner außergewöhnlichen Stellung als Seher, da ihm (al-lein) Einblick in die wahren Zusammenhänge des Universums gegeben war. So wur-de der Poetchemiker Strindberg, ähnlich dem „Geisterseher“ Swedenborg, allmählich zum „Poetseher“.

Die persönliche Perspektive seiner alchemistischen Experimente brachte mit der Zeit eine Fokusverschiebung mit sich:

„Seine Experimente mit Jod, Zyankali und Schwefelsäure sollten ihm nicht nur Klärung, den Nachweis über Beschaffenheit und Zusammensetzung dieser Substanzen bringen, sondern sie dienten zugleich auch der Beobachtung und Beschreibung der visuell erleb-ten Sinnesveränderung.“¹⁴⁴

Gerade für den Versuch, Strindbergs Schaffen in der Inferno-Krise als künstleri-sche Forschung zu beschreiben, erscheinen diese wahrnehmungsverändernden

¹⁴² Vgl. Grewe, »August Strindberg und die Chemie«, S. 31f.

¹⁴³ Marschall, *Die Droge und ihr Double*, S. 91.

¹⁴⁴ Ebd., S. 96.

Prozesse als geeignete Methode, neue Erkenntnisräume zu schaffen. Strindbergs Hypersensibilität, die vor allem durch das Aufnehmen und Einatmen von Gerüchen und narkotisierenden Düften genährt wurde, ermöglichte es Strindberg mit Mitteln der Wissenschaft versperrte Wege zu gehen und transzendente Erfahrungen zu machen. Die Rauscherfahrten hatten zudem den Nebeneffekt einer Flucht aus der reellen Welt, in der Strindbergs zweite Ehe in die Brüche ging¹⁴⁵ und weder seine Stücke noch seine bisherigen Naturbetrachtungen finanziellen Erfolg oder gesellschaftliches Ansehen mit sich brachten. In dieser depressiven Lebensphase fasste Strindberg mehrfach den Gedanken, Selbstmord zu begehen, und zusätzlich steht die Beschäftigung mit Zersetzungsprozessen und Fäulnis für die Nähe des Todes, der die Schwelle zu neuen Seelenzuständen darstellt. Allerdings drückten seine Versuche und die Todesgefahr dabei kein reines Fallenlassen aus, da Strindberg immer bei vollem Bewusstsein war und seine körperlichen und psychischen Zustände genau im Blick hatte: „Die eigene Verfassung zu beobachten und die Befindlichkeit unter dem diagnostizierenden Blick des Interinsten zu studieren, gehörten zu seinen streng ritualisiert ablaufenden Versuchsverfahren.“¹⁴⁶ Seine alchemistischen Experimente können als Vivisektion des eigenen Körpers erfasst werden, die das Ziel verfolgten, das Wahrnehmungsspektrum des Menschen zu erweitern. „Das Experimentieren mit Chemikalien und verschiedenen Naturstoffen befriedigte Strindbergs Entdeckerlust und Forschungsdrang und versetzte ihn zugleich in psychotrope Zustände, die den Erfahrungen unter Einfluß psychedelischer Drogen gleichen.“¹⁴⁷ Auffallend hierbei ist die bald eintretende Befriedigung und die Beendigung des Experiments, das nicht bis zur vollen Konsequenz durchgezogen wurde. Dies spiegelt zum einen sein sprunghaftes Interesse wider, wie es im Zusammenhang mit der kurzen Dauer seiner Malaktionen erwähnt wurde, zum anderen zeigt das schnelle Erreichen von Zufriedenheit seinen mehr künstlerischen als eher wahren naturwissenschaftlichen Charakter. Außerdem kommt die Angst vor dem kompletten Absturz ins Bodenlose und die Befürchtung, verrückt zu werden, wie es manche Zeitgenossen bereits geäußert hatten, hinzu, die verhindert, dass Strindberg seine Experimente nicht über

¹⁴⁵ Der Roman *Inferno* beginnt mit dem Abschied von Frida, auf den kein Wiedersehen mehr folgen sollte: „Mit einer wilden Freude wandte ich dem Nordbahnhof den Rücken; denn soeben hatte der Zug mein Frauchen zur Ferne entführt, wo unsere plötzlich erkrankte Kleine der Mutter harnte. Das Opfer war vollbracht. »Also auf baldiges Wiedersehen« klang mir noch in den Ohren, aber ich ahnte nur zu gut, daß es ein Abschied auf Nimmerwiedersehen gewesen war. Und in der Tat habe ich seit damals, November 1894, bis heute, Mai 1897, meine vielgeliebte Gattin nicht wiedergesehen.“ S. 15.

¹⁴⁶ Marschall, *Die Droge und ihr Double*, S. 98.

¹⁴⁷ Ebd., S. 102f.

einen längeren Zeitraum ausführte. Diese Angst, nicht mehr aus den bewusstseinsverändernden Zuständen in den Alltag zurückzukehren und geisteskrank zu werden, zeugt aber auch wieder von seiner Forschernatur, die einen klaren Blick und auf Vernunft basierende Schlussfolgerungen verlangt. Selbst Jaspers, der eine detaillierte Analyse der seelischen Zustände Strindbergs liefert und Geisteskrankheit diagnostiziert, muss aber eingestehen:

„Strindberg ist zu allen Zeiten ‚besonnen‘ und ‚orientiert‘ geblieben, d.h. er war imstande, klare Überlegungen anzustellen und aus einem Sinn heraus zu handeln, und er war immer über Zeit und Raum, über seine gegenwärtige reale Situation orientiert, so sehr diese auch durchspinnen wurde von den Wahnhaltungen.“¹⁴⁸

Strindberg war also jederzeit zu einer klaren Selbstanalyse fähig und die Befürchtung am Geist erkrankt zu sein, da er selbst einige Symptome erkannt haben will, verdeutlicht das eigene Bewusstsein seiner Zustände. Jaspers schreibt auch, dass es am Geist erkrankten Menschen unmöglich ist, zur Einsicht zu gelangen, dass sie krank sind.¹⁴⁹ Strindberg hatte diesen Gedanken immer im Hinterkopf und prüfte ihn ständig, ließ sich auch mehrfach untersuchen. Er blieb ständig kritisch und in Bewegung – gedanklich und räumlich – und kam immer wieder zu neuen Ergebnissen und Deutungen. Ihm war am meisten an einem klaren Verstand gelegen, so näherte er sich der Grenze zur Krankheit an, wie er sich in seinen Experimenten an die Grenze der Realität annäherte, überschritt aber auch hier die Schranke nicht. Er blieb zu allen Zeiten ein analytisch-rational denkender Wissenschaftler, selbst als er im Jänner 1895 in das Hospital Saint-Louis wegen Vergiftungserscheinungen, die seine Angst und seinen Wahn schürten, eingeliefert wurde. In den Wochen seines Krankenhausaufenthalts durfte er das dortige Laboratorium nutzen und so seine Forschungen fortsetzen.

Blieben die rauschartigen Erlebnisse der Experimente der Inferno-Krise auf naturwissenschaftlicher Basis größtenteils ohne Auswirkungen, so waren die Folgen für Strindbergs künstlerisches Werk enorm. All die erlebten Brüche und Veränderungen und das Hereinbrechen der übernatürlichen und kosmischen Mächte in den Alltag verarbeitete der Schriftsteller in seinen Dramen und in seinen Zeitungsartikeln, wie „Sensations détraquées“, 1894 in *Le Figaro* publiziert. Den traumartigen Charakter

¹⁴⁸ Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, S. 75.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 76.

von *Nach Damaskus* war nicht nur Strindbergs eigenen psychedelischen Visionen geschuldet, sondern diese Struktur sollte für das Publikum eine Erweiterung des Wahrnehmungshorizonts bieten, einen Erlebnisraum gesteigerter Sensibilität. Die Bedeutung des Traums lag auch darin, dass das Unbewusste der menschlichen Seele traumartig sei und somit im Traum näher als im Wachzustand. Durch die ekstatisch inszenierten Selbstversuche erreichte der Künstler Strindberg einen Zustand des Übergangs, wo sich „[s]charfe, erkennbare Grenzen zwischen den Welten und ihren Erlebnissen“¹⁵⁰ auflösen und alles zu einem großen Ganzen verschmilzt. In diesem Zwischenstadium war es Strindberg möglich, Dinge der Wirklichkeit und Dinge des Überirdischen zu sehen und so erkannte er die Swedenborg'schen Entsprechungen zwischen der göttlichen und der irdischen Welt. Diese Korrespondenzen waren Repräsentationen, materielle Analogien, deren Sinn und Bedeutung sich nur dem sehenden Experimentator erschlossen.

Diese psychedelischen Erlebnisse beschränkten sich bald nicht nur mehr auf seine Laborumgebung, alles und jedes konnte überall Strindberg das wahre Wesen offenbaren und allerorts versteckten sich geheime Entsprechungen, die darauf warteten von Strindberg enträtselt zu werden. „Das Leben scheint in ein Schauspiel verwandelt, das alleine für ihn inszeniert und aufgeführt wird.“¹⁵¹ Dieses Erkennen der übernatürlichen Zusammenhänge und deren Deutung führte zu neuen Sinnaufladungen und Symbolen, die ein unerschöpflich wirkendes Repertoire für Strindbergs ästhetische Arbeiten boten. „Die Gegenstände bieten sich über eine indirekte, chiffrierte Bedeutung dar, sie stehen nicht länger für sich, sondern für das Vermeinte ihrer jeweiligen ästhetischen Deutung.“¹⁵² Die Naturphilosophie wurde nicht nur zum Schlüssel für die Entschleierung der Schöpfung, sondern auch zu Bruchstücken, die Strindberg zu neuen Zusammenhängen für seine Kunst montieren konnte.

Der metaphysische Aspekt dieser Sicht darf nicht vernachlässigt werden, da Strindberg zum Höhepunkt der Inferno-Krise sehr spirituell veranlagt war und an einen höheren Willen glaubte. Seiner Meinung nach, reagieren Unsichtbare Mächte auf sein Verhalten mit Belohnung oder Bestrafung, ein Motiv, das dem Katholizismus entlehnt ist, für den Strindberg ein Faible entwickelte. „Im puritanisch-protestantischen Glauben erzogen, faszinierten ihn die Riten des Katholizismus. So

¹⁵⁰ Marschall, *Die Droge und ihr Double*, S. 122.

¹⁵¹ Ebd., S. 123.

¹⁵² Ebd., S. 124.

blieb er Eklektiker, der persönliche Glaubensvorstellungen mit der Lehre Emanuel Swedenborgs und mit Elementen der katholischen Kirche vertiefte.“¹⁵³ Ein allmächtiger Weltwille galt als Grundprämisse und das Ziel sei eine Gleichgewichtslage im Kosmos, die, wenn sie nicht vorherrscht, im Chaos endet, ein Thema, das vor allem in Strindbergs Malerei vorkam. „Das Toben der Elemente, die aufgewühlte Materie sind Bildmetaphern, die Strindberg in Briefen, Aufzeichnungen und in den chemischen Notizen in jenen Jahren immer wieder verwendet.“¹⁵⁴ Dieses Chaos symbolisierte aber ebenso gut den Zustand in Strindbergs Laboratorium: „Das Gären des Weltchaos beherrscht aber nicht nur Strindbergs chemische Experimente und seine Malerei, sondern bestimmt ebenso seinen eigenen physischen und psychischen Zustand.“¹⁵⁵

3.4. Inferno-Malerei

1894, noch vor der Zeit in Paris, hielt sich August Strindberg mit seiner Frau Frida einige Zeit in Saxen in Oberösterreich auf, wo sie bei Verwandten Fridas lebten und die Eheleute zuerst im Schloss Dornach unterkamen und später ein kleines Häuschen bewohnten. Damals verbrachte der Literat eine recht glückliche Zeit, er genoss Haus und Garten, arrangierte sich mit dem Eheleben, das in Erwartung eines Kindes die Beziehung zwischen Frida und ihm wieder zu Recht gerückt hatte, nachdem das Verhältnis kurz nach der Hochzeit in der Zeit ihres Englandsaufenthalts in die Krise geraten war. Das schreiende Kind rief jedoch bald wieder die Antipathie der Eheleute hervor, das Glück der Geburt der Tochter Kerstin währte nur kurz.

So richtete sich Strindbergs Blick nach Paris, dem Zentrum der modernen Kunst und Literatur, und er beschäftigte sich intensiv mit seiner Malerei. Die Gemälde aus Dornach gehören zu den bekanntesten und meist behandelten bildnerischen Werken Strindbergs.¹⁵⁶ Er setzte sich mit den Vorstellungen der monistischen Naturphiloso-

¹⁵³ Ebd., S. 152.

¹⁵⁴ Ebd., S. 125.

¹⁵⁵ Ebd., S. 126.

¹⁵⁶ Vgl. Söderström, »Strindbergs Malerei«.; Grischka Petri, »Kunst als Schlüssel zum Himmelreich. Strindbergs Malerei als Medium der Erkenntnis«, in: *Strindberg and his media. Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*, hrsg. v. Kirsten Wechsel, Leipzig, Berlin: Kirchhof & Franke 2003, S. 241–262; Douglas Feuk, »August Strindberg«, in: *Okkultismus und Avantgarde*, hrsg. v. Apke/Ehrhardt, S. 132–160.

phie und dem Zufall in der Kunst auseinander und veröffentlichte den für seine Kunst zentralen Essay „Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen“. Mit seinen neuen Gemälden näherte sich Strindberg der Abstraktion an und seine Arbeitsweise kann als chaotisch bezeichnet werden, genauso wie das Chaos des Zufalls. In seiner Malerei waren die Materialien und deren Struktur von Interesse und nicht die Ideen dahinter. Für ihn war die Produktion, der Prozess der Bildentstehung der zentrale Aspekt seiner Kunst, jedoch interessierte ihn nicht der künstlerische Schöpfungsakt, sondern der natürliche Zufall. „Der Bildgegenstand stellt sich also als zufälliges Produkt eines chaotisch-kreativen Prozesses dar.“¹⁵⁷ Um das Bild zu verstehen wurde die Rezeption zum Teil des Kunstwerks und damit entsprechen Strindbergs Gemälde der Moderne, die das Dreiecksverhältnis zwischen Künstler, Werk und Rezipierenden in der Kunst etablierte. In dieser Sichtweise ist August Strindberg ein höchst moderner Maler: „Die skogssnuvistische Kunst fordert eine Leistung vom Interpreten und integriert ihn in ihr Konzept.“¹⁵⁸

Dieses moderne Verständnis von Kunst, das die Betrachtenden gewissermaßen zum Teil des Schöpfungsprozesses macht, und die Annäherung an die Abstraktion zeigen Strindbergs beinahe vorherseherische Einstellung, was aber nicht bedeutet, dass seine Werke von den Zeitgenossen als gut befunden wurden. Die Frage nach der Modernität von Strindbergs Malerei behandelt Grischka Petri ausführlich.¹⁵⁹

Was meinte Strindberg nun aber mit „Skogssnuvismus“? Es ist ein Begriff, mit dem er selbst seine Kunst bezeichnete und damit auf ein Volksmärchen anspielte, in dem ein Junge im Wald eine Waldfee sieht, die in Wirklichkeit ein Baumstamm ist. Über seine eigene Erfahrung und Assoziationen bei unscharfen Bildern heißt es in dem Aufsatz „Neue Kunstformen!“:

„Eines schönen Morgens, als ich im Wald herumstreife, komme ich an ein eingefriedetes Stück Brachland. Meine Gedanken waren fern, meine Augen aber beobachteten ein unbekanntes, bizarres Objekt, das auf dem Boden lag. Einen Augenblick war es eine Kuh; gleich darauf zwei Bauern, die sich umarmten; danach ein Baumstamm, dann ... Dieses Schillern der Eindrücke freute mich ... ein Willensakt, und ich will nicht mehr wissen, was es ist ... ich spüre, wie sich der Vorhang des Bewußtseins gleich hebt ... aber ich will nicht ... jetzt ist es eine ländliche Mahlzeit, man ißt ... aber die Gestalten sind bewegungslos wie in einem Panoptikum ... ah ... ich hab's ... es ist ein zurückgelassener

¹⁵⁷ Petri, »Kunst als Schlüssel zum Himmelreich«, S. 241.

¹⁵⁸ Petri, »August Strindbergs moderne Malerei und der Zufall im kunsthistorischen Schaffen«, S. 91.

¹⁵⁹ Vgl. ebd.

Pflug, über den der Bauer seinen Rock geworfen und seinen Beutel gehängt hat! Alles ist gesagt! Nichts mehr zu sehen! Der Genuß dahin!“¹⁶⁰

Es ging nicht um das sofortige Erkennen eines Objekts, sondern darum, der Fantasie freien Lauf zu lassen und verschiedene Ideen und Assoziationen zu zulassen. Das Kunstwerk war damit nichts Fixes, Vorgegebenes und es entstand erst bei dem Akt der Betrachtung und das jedes Mal neu. Ihm „ist die Gabe des Lebens geschenkt“¹⁶¹, da es sich ständig verändert, bewegt, verjüngt. Bei Strindbergs Gemälden sieht jeder Mensch etwas Anderes, abhängig vom jeweiligen Erfahrungshorizont und der persönlichen Perspektive. Für Strindberg ging es um den Kitzel beim Betrachten sich zu fragen, was das Bild zeigt: „Aber was ist das? – Genau diese preliminare Frage ist es, die das erste Vergnügen bereitet. Man muß suchen, erobern; und nichts ist angenehmer, als wenn die Phantasie in Bewegung gesetzt ist.“¹⁶²

Somit sind diese Gemälde nie abgeschlossen und es lassen sich immer wieder neue Details entdecken, neue Aspekte sehen, die je nach individueller Stimmung, aktueller Tageszeit, oder herrschenden Umweltbedingungen Neukontextualisierungen ermöglichen und somit den Charakter vieler moderner Kunstwerke teilen. Das dieser Kunstauffassung zugrundeliegende Prinzip der Ähnlichkeit war, wie bereits gezeigt wurde, Strindbergs bevorzugte Methode der Erkenntnisgewinnung.

„Der Mühe entledigt, die Farben zu erfinden, verfügt die Seele des Malers über die Fülle ihrer Kräfte, um die Konturen zu suchen, und indem die Hand auf gut Glück mit dem Spatel hantiert, wobei sie dennoch das Modell der Natur beibehält, ohne sie kopieren zu wollen, entpuppt sich das Ganze als dieses reizvolle Mischmasch aus Unbewußtem und Bewußtem. Das ist die natürliche Kunst, bei der der Künstler wie die launische Natur arbeitet und ohne festgesetztes Ziel.“¹⁶³

Diese Art Malerei zu betreiben kann als psychologisch-automatische Zufallskunst verstanden werden und Strindbergs Aufsatz endet mit dem Aufruf: „Die Natur ungefähr nachahmen; vor allem ihre Art des Schaffens nachahmen!“¹⁶⁴

Strindberg verstand seinen Naturalismus nicht im Nachahmen der äußerlichen Erscheinung der Natur, sondern er arbeitete naturalistisch, indem er seine Werke

¹⁶⁰ Strindberg, »Neue Kunstformen!«, S. 35.

¹⁶¹ Ebd., S. 36.

¹⁶² Ebd., S. 31.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 38.

schuf, wie die Natur die Welt geschaffen hat. Sein Maß war das innere Auge, der psychische Zustand tranceartig und das Motiv seiner Bilder entstand erst beim Betrachten, das Teil des Schöpfungsprozesses wurde.

„Der Kunstkritiker, der er nach praktischen Anfängen in der Malerei geworden war, kritisierte längst keine Kunstwerke mehr, sondern die Kunst selbst als nutzlose und überflüssige Fälschung der Wirklichkeit.“¹⁶⁵

Zudem war Strindberg stets auf der Suche nach Neuem und er wollte alle Bereiche, in denen er sich betätigte, revolutionieren. „Ihm ging es in dieser Zeit vor allem darum, antikonservativ-gesellschaftskritisch wirksam zu sein.“¹⁶⁶

Strindberg nutzte die Zeit in Dornach, um sich auf den geplanten Aufenthalt in Paris vorzubereiten und entwickelte seine Ideen passend der Mode dort weiter. So weisen seine Dornacher Gemälde einen eindeutigen symbolischen Gehalt auf, den seine Landschaftsbilder aus der Dalarö-Zeit noch nicht hatten: „Seine skandinavisch-landschaftliche Prägung transponiert er nun aber in eine französisch-symbolistische Tonart“¹⁶⁷ und vermittelt gepaart mit seinem Zufallsprozess einen tieferen Sinn. Wichtig in diesem Zusammenhang ist, dass sich Zufallskunst und Symbolismus für ihn nicht gegenseitig ausschlossen.¹⁶⁸ Den Zufall empfand er als einzig zulässiges Mittel für die Kunst der Wahrheit nahezukommen und das Unsichtbare der Wirklichkeit aufzuzeigen: „für Strindberg war [einerseits] in der Natur jedes Ding mehr als nur eine bezeichnete Idee. Andererseits umfasste der Naturbegriff für Strindberg auch mehr als die sichtbare Natur.“¹⁶⁹

Strindberg glaubte an unbewusste Vorgänge und eine metaphysische Welt, jedoch konnte es für ihn keine Metaphysik ohne Physik geben. Er verstand sich selbst als Wissenschaftler und wollte, wie oben ausgeführt, den Geheimnissen der Welt auf den Grund gehen, aber mit wissenschaftlichen Methoden und so gab es für ihn nur Dinge, die man sehen, hören, fühlen, oder riechen kann, also auf irgendeine Weise wahrnehmen kann: „In seinem Innersten war er ein unverbesserlicher Realist, eine

¹⁶⁵ Petri, »August Strindbergs moderne Malerei und der Zufall im kunsthistorischen Schaffen«, S. 94.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd., S. 102.

¹⁶⁸ Petri, »Kunst als Schlüssel zum Himmelreich«, S. 242.

¹⁶⁹ Ebd.

metaphysische Welt außerhalb der sinnlichen konnte er nicht akzeptieren.“¹⁷⁰ Er kam sein ganzes Leben in Kontakt mit religiösen, spirituellen, monistischen und okkulten Weltanschauungen, nahm von jeder bestimmte Aspekte auf, doch im Herz blieb er ein Skeptiker und Zweifler, der alles hinterfragte, und nur die Wissenschaft lieferte ihm Beweise, die seinen Glauben stärkten und bestimmten.

Seit Strindberg Schweden verlassen hatte, beschäftigte er sich eingehend mit naturwissenschaftlichen Theorien und unternahm alchemistische Experimente, vor allem versuchte er Stoffe zu transformieren. Betrachtet man diese Studien so erscheinen die Dornach-Gemälde in einem ganz neuen Licht:¹⁷¹ der Glaube an die Transformierbarkeit der Materie und die Überzeugung, es gäbe nur einen Urstoff, aus dem sich alle weiteren entwickelt haben, wird in einer Art alchemistischen Serie dargestellt. Grischka Petri zeigt den symbolistisch-alchemistischen Kontext der Bilder *Die Sturmnacht/Golgatha*, *Die Grotte/Wunderland*, *Die Alpenlandschaft* und *Die grünende Insel* und erkennt in ihnen den Transformationsprozess der Elemente. Wasser und Luft sind derselbe Stoff und wechseln ihre Zustände in den einzelnen Gemälden. Das erst genannte Landschaftsbild kennt keine Grenze zwischen Meer und Himmel, zwischen Wasser und Luft, während sich in *Die Grotte/Wunderland* die Elemente voneinander getrennt haben und in *Die Alpenlandschaft* ihren Aggregatzustand zu Wolken und Schnee geändert haben. Mit *Die grünende Insel* erreicht der Transformationsprozess seinen evolutionären Höhepunkt: „Die Elemente, aus denen seine Dornach-Gemälde bestehen und die in der Sturmnacht noch in wildem Kampf miteinander stehen, sind im Paradies in Balance.“¹⁷²

Strindbergs Bilder weisen auch einige symbolistische Merkmale auf und in einem Brief an Richard Bergh bezeichnete sie der Maler selbst als symbolistisch.¹⁷³ Sie haben sowohl einen exoterischen als auch einen esoterischen Gehalt. Die exoterische Ebene eröffnet sich allen Betrachtenden, jedoch bleiben die esoterische und deren Bedeutung nur Eingeweihten vorenthalten.¹⁷⁴ Damit entsprachen die Gemälde dem in Paris vorherrschenden Zeitgeist und stellten die Brücke zu Strindbergs ekstatischem Experimentieren am Höhepunkt der Inferno-Krise dar.

¹⁷⁰ Söderström, »August Strindberg«, S. 148.

¹⁷¹ Petri, »Kunst als Schlüssel zum Himmelreich«.

¹⁷² Ebd., S. 248.

¹⁷³ Strindberg an Richard Bergh, 26.06.1894 in: *August Strindberg brev*, Bd. X S. 106 zitiert nach ebd., S. 242.

¹⁷⁴ Ebd., S. 243.

Nach seiner Ankunft in Paris plante Strindberg ausschließlich zu malen, um viele Bilder für eine große Ausstellung zu bekommen, die ihm endlich Erfolg als Maler einbringen sollte. Er lernte den Kölner Verleger Albert Langen und dessen intimen Freund Willy Gretor alias Vilhelm Rudolf Julius Petersen kennen, der ein dänischer Maler und Kunstkenner sowie -sammler war. Dieser stellte Strindberg seine möblierte Luxuswohnung zur Verfügung, wo Strindberg wohnen und vor allem an seinen Bildern arbeiten konnte. Gretor kaufte sogar ein, zwei Gemälde des Schriftstellers und versprach ihm eine große Zukunft als Maler in Paris. Dies schürte natürlich Strindbergs Hoffnung auf Erfolg, nicht zuletzt da Gretor ein wahrlich gutes Auge für Kunst und eine Nase für das Geschäft hatte.¹⁷⁵ Eine Zeit lang beschäftigte er Frank Wedekind als seinen Sekretär.

Strindberg, der allein in der großen Wohnung malte, war beunruhigt und nervös, er fühlte sich im Luxus nicht wohl, er ekelte ihn vielmehr an. Als Frida endlich nachkam, schrieb er wieder journalistische und wissenschaftliche Beiträge und ließ die Malerei sein, da einerseits kein Interesse an seiner Kunst bestand und er andererseits dahinter gekommen war, dass Gretors Reichtum eine Lüge war und er somit die Hoffnung verlor, über die Vermittlung des Dänen eigene Bilder verkaufen zu können. Dieser wurde verdächtigt, ein Kunstfälscher zu sein und die in seinem Besitz befindlichen wertvollen Werke selbst kopiert zu haben. Gemeinsam mit Langen waren sie als Kunsthändler tätig und erhielten einen schlechten Ruf, sodass Strindberg keine Aussichten auf einen Verkauf seiner Gemälde mehr hatte. Zudem kam, dass sich seine Frau Frida an Gretor heranmachte und nach einer Abweisung begann sie eine Liaison mit Frank Wedekind, von dem sie 1897 einen Sohn bekam. Diese Spannungen und die Sorge um die erkrankte Tochter in Österreich veranlassten Fridas Abreise aus Paris und führten schlussendlich dazu, dass es zu keinem Wiedersehen mit Strindberg mehr kommen sollte. Der Schwede zog sich aus diesem Künstlerkreis zurück, nicht zuletzt wegen Fridas Einmischungen und Avancen.

„Die Affäre um Langen und Gretór hatte ihm Literatur und Malerei wieder suspekt gemacht, er will sich wieder der Naturwissenschaft zuwenden.“¹⁷⁶ So stürzte er sich in seine alchemistischen Experimente und wandte seinen in der Malerei entwickelten Skogssnuivismus nun auf seine Naturbeobachtungen an.

¹⁷⁵ Willy Gretor kaufte frühzeitig Gemälde von Vincent Van-Gogh und Paul Gauguin.

¹⁷⁶ Söderström, »August Strindberg«, S. 155.

1896 kam es zu einem Wiedersehen mit Edvard Munch, der schon damals in Berlin die inspirierende Person und treibende Kraft für Strindbergs Malerei gewesen war, und so wurde die bildende Kunst wieder ein Thema für Strindberg. Diesmal betrachtete er die Kunst allerdings ausschließlich aus seiner naturalistisch-metaphysischen Perspektive. Alles war nach Strindbergs Auffassung Teil eines großen skogssnuvistischen Kunstwerks: „Seit dem Wiedersehen mit Munch scheint er die sichtbare Welt immer stärker in künstlerischen Kategorien zu erleben.“¹⁷⁷ Der neuerliche Kontakt zu Munch veranlasste Strindberg dazu, seine okkulten Visionen aufzuzeichnen.

Die persönliche Beziehung zwischen dem norwegischen Maler und dem schwedischen Literaten hatte sich allerdings im Vergleich zur gemeinsamen Zeit in Berlin verschlechtert, der Grund dafür lag wohl hauptsächlich an Strindbergs labilem psychischen Zustand und an seinem stark ausgeprägten Verfolgungswahn. Am Höhepunkt seiner Inferno-Krise fühlte er sich bedroht und sah in vielen Dingen, böse Geister, die ihn strafen wollten und nach seinem Leben trachteten. Diese Wahnvorstellungen, wie Jaspers sie benennt, oder der Zustand gesteigerter Sensibilität, der sich nun nicht mehr auf seine alchemistischen Experimente beschränkte, sondern die ganze Wahrnehmungsbreite seines Lebens beeinflusste, bewirkte, dass die Angst vor der Rache von Personen, denen Strindberg übel mitgespielt hatte und die daher nun nach Vergeltung aus sein müssten, zunahm. Wie Strindberg in seinem Roman *Inferno* berichtete, soll der dänische Maler (Munch) ihm von einer Mordanklage gegen Popoffsky (Przybyszewski) erzählen, der eine Frau und zwei Kinder umgebracht hätte, und da überkommt den Erzähler (Strindberg) eine Riesenangst davor, dass er selbst Opfer eines Mordanschlags Popoffskys werden könnte. Er geht dann sogar soweit, dass er in seinem vermeintlichen Freund, dem Maler, einen Komplizen Popoffskys sieht und glaubt, er sei nach Paris gekommen um den Erzähler zu vergiften. Das viele Unglück, das ihn zu dieser Zeit widerfährt und die vermehrt auftretenden Vergiftungserscheinungen führte er auf die Taten Popoffskys zurück, der auch die satanistischen Fertigkeiten der Hypnose und Suggestion beherrsche. Da Strindberg zur Inferno-Zeit keine Trennung zwischen faktischer Wirklichkeit und halluzinatorischer Vision vollzog, was ihm auf künstlerischer Ebene neue Erkenntniswege eröffnete, hatte natürlich verheerende Auswirkungen auf seine tatsächliche Umwelt und die Beziehung zu anderen Menschen, so dass auch die Freundschaft zu Munch da-

¹⁷⁷ Ebd., S. 169.

runter litt. Der Umstand, dass Munch 1896/97 eine Lithografie mit einem Porträt Strindbergs schuf und es „A. Stindberg“ betitelte, trug natürlich nicht dazu bei die Wogen zu glätten und Strindberg nahm Munch das fehlende „r“ sehr übel.

Auf künstlerischer bzw. naturtheoretischer Ebene verband die beiden Künstler jedoch ein gemeinsames Interesse am Monismus und an der Weltenseele. Der Gründer des Deutschen Monismusbundes, Ernst Haeckel, hatte mit seinem Buch *Kunstformen der Natur* ein bahnbrechendes Werk herausgegeben, das auch ästhetisch stark rezipiert wurde, da es eine Brücke zwischen Wissenschaft und Kunst bildete. Darin befanden sich hundert Illustrationen von Organismen und verschiedener Strahlentierchen, die Aufschluss über die Evolution der Natur geben. Der Natur liege, laut Haeckel, ein künstlicher Schöpfungsakt eines anthropomorphen Gottes zugrunde und Strindberg und Munch waren ästhetisch auf der Suche nach einer naturalistischen Arbeitsweise, die nicht auf Nachahmung beruht. Strindberg wolle, wie in „Neue Kunstformen“ erläutert, den Schaffensprozess der Natur auf die eigene Verfahrensweise übertragen und neue Wahrnehmungsmethoden anwenden. Mit der Verknüpfung von monistischer Vorstellung der psychologischen Einheit des Universums und Strindbergs Skogssnuvismus ergibt sich in einem gewissen Sinn eine automatische Kunst, ein Ansinnen, das der Schriftsteller mit Munch teilte.

Die Grundannahme war die Auffassung der „kosmische[n] Einheit, der untrennbare Zusammenhang von Kraft und Stoff, von Geist und Materie“, ¹⁷⁸ der sich im Weltwillen widerspiegelte. Wie bereits zuvor ausgeführt, vertraten die Monisten und auch Strindberg den Glauben, die ganze Welt sei beseelt und es gäbe eine Weltenseele. Jeder Materie sei ein Wille gegeben, der sich aus dem Zusammenhang mit dem Äther und dem Einfluss von Strahlen ergebe. Damit kam die Psychologie zur chemisch-biologischen Evolutionstheorie hinzu und als Medium der die Welt bestimmenden Kräfte diene der Äther, das allen Zellen gegebene Protoplasma oder Psychoplasma. Verknüpft mit der Vererbung und der Evolution erkannte Haeckel verschiedene Entwicklungsstufen von niedrigen tierischen Empfindungen bis zur menschlichen Seele und erklärte diese Polygenese mit der Weitergabe und Aufnahme von Reizen, wie chemische und mechanische Vorgänge, Licht, Wärme, Magnetismus, Elektrizität, die alle auf das Psychoplasma einwirken und Veränderungen im Verhalten oder der Form bewirken. Alle Empfindungen werden in den Zellen abgespeichert,

¹⁷⁸ Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft*, S. 10.

im Zellgedächtnis, und es dauert ein bleibender Eindruck, eine bleibende Vorstellung fort, der im Zusammenhang mit Vererbung weitergegeben werden kann. So hat jedes Ding seine eigene Geschichte und behält Erinnerung an frühere Empfindungen und Zustände. Die Bedeutung dieser Theorie für die alchemistische Transformationslehre wurde bereits oben dargestellt.

Haeckel führte eine Unterscheidung von bewussten und unbewussten Vorgängen ein, wobei ein Bewusstsein erst bei der höchst entwickelten Stufe einer Art nachzuweisen sei. Der Dreh- und Angelpunkt war das Psychoplasma, das zentral für die Evolution und die Funktion des Gedächtnisses sei, das sich für die Reproduktion von Vorstellungen und Empfindungen verantwortlich zeige. In dieser monistischen Vorstellung waren also alle Erscheinungen in der menschlichen Seele mit psychischen Prozessen im Körper verbunden, die sich als materielle Vorgänge im Protoplasma abzeichnen. Die monistische Seelensubstanz des Psychoplasmas trete bei höher entwickelten Lebewesen als Teil des Nervensystems, als Neuroplasma auf, während es bei einzelligen Formen noch nicht ausdifferenziert und somit identisch mit dem gesamten Organismus, dem Protoplasma oder Zellplasma, sei.

Das die ganze Welt umfassende Plasma sei nun Trägermedium für Strahlen und Wellen, wie die im 19. Jahrhundert entdeckten Röntgenstrahlen und Hertzwellen. Diese lassen sich nicht wissenschaftlich fassen, sondern Munch und Strindberg versuchten diese Vibrationen im Protoplasma in ihrer Kunst bzw. diese in ihren Gemälden auszudrücken. "Munch thought of this vibrating protoplasmic memory image in personal terms, as the bearer of emotion and sometimes mystical longings and perceptions."¹⁷⁹ Stanisław Przybyszewski befasste sich in Berlin als erster mit Munchs neuartiger Kunst und bezeichnete diese als psychischen Naturalismus, aber auch die psychologische Stimmungsmalerei Strindbergs aus der Dalarö-Zeit zeigten bereits erste Ansätze der Vorstellung der menschlichen Psyche als ein von Wellen des Weltäthers beeinflusstes Medium. Nicht nur Empfindung wurde ein zentrales Thema der Malerei, sondern auch sinnliche Erinnerung:

¹⁷⁹ Robert M. Brain, »How Edvard Munch and August Strindberg Contracted Protoplasmania: Memory, Synesthesia, and the Vibratory Organism in Fin-de-Siècle Europe«, in: *Interdisciplinary Science Reviews*, 35. Jg., 1/2010, S. 7–38, hier S. 20.

“Munch often referred to this idea of painting from memories conscious or unconscious, or more precisely from sensations or emotions stored within as the vibrational archive of different mental and physiological states.”¹⁸⁰

Das Protoplasma wurde als Bewahrer von empfangenen Impulsen aufgefasst und seine Funktionsweise kann wie die eines grafischen Aufzeichnungsgeräts interpretiert werden, weshalb die Künstler die “doctrine of protoplasm as a medium of inscriptive memory”¹⁸¹ verfolgten und eine automatisierte Kunst schaffen wollten, die nicht auf künstlerischer Schöpfung beruhte, sondern vielmehr ein naturalistischer (Zufalls-) Prozess ist, beeinflusst von den Auswirkungen der übersinnlichen Spannungen und Kräfte. Dass diese Energien, wie magnetische Strahlkraft, der Elektronenfluss, Schläge mittels Fernwirkung hervorrufen können und sich über okkultische Handlungen beherrschen lassen, zeigte sich in Strindbergs Angst vor Przybyszewskis satanistischer Rache. Die Rolle des Gehirns als Instrument der Suggestion beschäftigte Strindberg schon seit längerer Zeit und auch Munchs Spiel mit Emotion und Erinnerung als Impulse für seine Malerei zeugt vom Interesse am menschlichen Gedächtnis, das sich naturwissenschaftlich mit dem Konzept von Psychoplasma erklären lassen sollte. Anhand der Beeinflussbarkeit der Seele, die den Wellen und Vibrationen ihrer Umgebung ausgesetzt ist, ließe sich auch die Idee einer die Dinge umgebender Aura erklären. Die Kunst selbst wurde für Strindberg zu einer Methode der Suggestion:

„Suggestion, so nimmt er an, sei ein Kampf der Gehirne und finde fortwährend überall in kaum wahrnehmbarer Weise statt. Selbst Kunst sei nichts anderes als ein Suggestionenphänomen, da der Maler dem Betrachter suggeriere, die bemalte Leinwand sei eine Landschaft, nicht aber das, was sie eigentlich ist: Sackleinen mit Farbe. Entsprechendes gilt auch für die Literatur, deren evokative wie dokumentarische Kraft einzig und allein durch Suggestion begründet sei.“¹⁸²

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd., S. 27.

¹⁸² Bernd Stiegler, »August Strindbergs Theorie der Photographie. Versuch einer Rekonstruktion«, in: *August Strindberg*, hrsg. v. Baumgartner/Fechner-Smarsly, S. 211–235, hier S. 223.

Den Künstlern Munch und Strindberg ging es um die Untersuchung und Aufzeichnung dieser „hochempfindliche Phänomene, die jenseits des Erkenntnisbereichs des Materialismus und der konservativen positivistischen Wissenschaften lagen“.¹⁸³

Der Kosmos war in ihrer Vorstellung voller Ströme, sich ständig verändernden Bedingungen ausgesetzt, und sie glaubten, es ließe sich alles in Wellen ausdrücken, sowohl Töne wie auch Farben und Formen. Da alles vom Weltenwillen beeinflusst war, sei die natürlichste Form der Kunst, sich durch die Wellen des Psychoplasmas leiten zu lassen. So waren die okkulten Erlebnisse Strindbergs reale Geräusche, Düfte oder Dinge, die sein Gehirn stimulierten und Assoziationen, Gedanken und Interpretationen in Gang setzten. „Aus Bruchstücken der äußeren Wirklichkeit setzt seine lebhafte Phantasie eine neue, phantastische Wirklichkeit zusammen.“¹⁸⁴

3.5. Fotografie

August Strindberg war, wie bisher gezeigt wurde, auf der Suche nach neuen Erkenntnissen über das Wesen der Natur und anderen Zugängen zur Wirklichkeit. Mit seinen alchemistischen Experimenten versuchte er, seine Theorie von der Transmutation der Stoffe zu beweisen und in seiner Malerei befasste er sich mit der Psychologie der Dinge. Sein wichtigstes Instrument war die eigene Wahrnehmung und so spielten vor allem auch Düfte und Gerüche bei seinen Versuchen eine große Rolle, da sie bewusstseinsverändernde Zustände einleiten können. Bislang ging es viel um Beziehung zwischen Erscheinungen aufgrund von Ähnlichkeiten und um die Grundstruktur des Universums sowie die Korrespondenzen und Zusammenhänge der einzelnen Dinge. Aber Strindberg hatte sich auch ausführlich mit dem vielleicht wichtigsten Sinn des Menschen, dem Sehen, auseinandergesetzt und gerade im 19. Jahrhundert entwickelte sich ein neues Medium, das ungekannte Möglichkeiten des Sehens und eine neuartige Wiedergabe der äußeren Erscheinungsform der Wirklichkeit bot: die Fotografie.

¹⁸³ Linda Dalrymple Henderson, »Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaft«, in: *Okkultismus und Avantgarde*, hrsg. v. Apke/Ehrhardt, S. 13–31, hier S. 14.

¹⁸⁴ Söderström, »August Strindberg«, S. 148.

„August Strindberg hat wie kein anderer Schriftsteller des 19. Jahrhunderts die technischen Entwicklungen der Photographie verfolgt, kommentiert und im Selbstversuch erprobt. [...] Diese Kombination von Naturwissenschaft und Literatur, von literarischen und wissenschaftlichen *Experimenten* ist es wohl auch, die die Photographie als Medium attraktiv macht.“¹⁸⁵

Der ontologische Bezug zur Realität kann einer Fotografie nicht abgesprochen werden, jedoch lässt sich an einer fotografischen Aufnahme kritisieren, dass sie nicht das Wesen des abgebildeten Objekts erfassen kann. Diesen Einspruch gegen das Medium teilte auch Strindberg, aber er hatte zeitlebens ein ungebrochenes Interesse an den zeitgenössischen Entwicklungen, schaffte sich die neuesten Fotoapparate an und probierte diese aus, erfand aber auch Eigenbau-Kameras.¹⁸⁶ Die Fotografie war für den Schriftsteller ein Vergleichsmedium und er sah ursprünglich eine Verbindung mit seiner Literatur vor, nutzte Fotografien aber auch in seinen wissenschaftlichen Studien. Er verfasste sogar einige Schriften zur Theorie der Fotografie und beschäftigte sich mit der Idee von Farbfotografie.

„Strindbergs implizite Photographietheorie liest sich wie eine Theoriegeschichte der Photographie im 19. Jahrhundert und berücksichtigt nahezu alle wichtigen Einflüsse und Positionen: Die Porträt- und Dokumentationsphotographie spielt ebenso eine Rolle wie die spiritistische Photographie und die Auseinandersetzung mit der Erfindung der Röntgenphotographie.“¹⁸⁷

Bernd Stiegler, der sich mit Strindbergs Theorien zur Fotografie¹⁸⁸ befasst hat, erkennt vier verschiedene Schwerpunkte im Laufe von Strindbergs Leben: als der Schwede 1886 eine Reportage über französische Bauern plante, hatte er im Sinn dem Werk als Anschauungsmaterial Fotografien beizufügen, jedoch der 1888 veröffentlichte Bericht seiner Studienreise durch Frankreich, *Unter französischen Bauern*, erschien aus finanziellen Gründen ohne Bilder. Im selben Jahr hielt sich der Schriftsteller einige Zeit in der Schweiz auf, wo er eine Reihe von Selbstporträts aufnahm, die er seinem Verleger in Schweden, Karl Otto Bonnier, zur Veröffentlichung schickte und sie als „Impressionistenphotographien“ bezeichnete.

¹⁸⁵ Stiegler, »August Strindbergs Theorie der Photographie«, S. 212.

¹⁸⁶ Vgl. ebd., S. 212ff.

¹⁸⁷ Ebd., S. 214.

¹⁸⁸ August Strindberg, »Über die direkte Farbfotografie«, in: *Verwirrte Sinneseindrücke*, hrsg. v. Fechner-Smarsly, S. 119–121; ders., »Über die Lichtwirkung bei der Fotografie. Betrachtungen aus Anlaß der X-Strahlen«, in: *Verwirrte Sinneseindrücke*, hrsg. v. Fechner-Smarsly, S. 122–130.

„Von ihrer Idee wie auch von der künstlerischen Ausführung sind diese Bilder hochinteressant. Trotz des naturalistischen Ausgangspunkts sind die Bildkompositionen im allgemeinen offensichtlich romantisch geprägt, die kühnen Ausschnitte begründen indessen Strindbergs eigene Bezeichnung ‚Impressionistenphotographien‘.“¹⁸⁹

In Gersau in der Schweiz entstanden einige Familienporträts und Strindberg wollte mit seinen autobiografischen Abbildungen eine Reportage über sich selbst gestalten. Er war bemüht, das öffentliche Bild über ihn zu bestimmen und zeigte sich immer ernst, nie lächelnd oder gar lachend, was eine bewusste Entscheidung gewesen sein kann oder der langen Belichtungszeit geschuldet ist.¹⁹⁰ Sowohl als er 1892 nach Berlin kommt, als auch bei seiner Ankunft 1894 in Paris erwog der Schwede, sein Geld als Fotograf zu verdienen. In Deutschland verfolgte er seine Bestrebungen, „psychologische Porträts“ herzustellen:

„Strindberg entwarf eine esoterische Methode, während der Belichtung still für sich selbst eine Geschichte durchzugehen, die das gesamte emotionale Spektrum durchlaufen sollte, um auf diese Weise dem Abgebildeten unbewußt alle unterschiedlichen Seelenregungen zu suggerieren.“¹⁹¹

Hier zeigt sich bereits die intensive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten den Geist anderer zu beeinflussen und diese Form der Fotografie verdeutlicht Strindbergs Interesse an der Psyche und der Stärke des Verstandes. Der dritte Schwerpunkt in Strindbergs Fotografie fand in der Inferno-Zeit statt und er machte spannende Versuche mit Kameras und Linsen:

„Vor allem in Laufe der 90er-Jahre unternimmt August Strindberg diverse photographische Experimente, in deren Verlauf erst die Linse, später auch die gesamte Kamera und schließlich die Fixierung der Bilder verschwindet.“¹⁹²

1894 schuf Strindberg in Österreich seine berühmten „Celestographien“, direkte Aufnahmen des Sternenhimmels ohne Linse, die das potentiell Sichtbare, der gewöhnlichen Wahrnehmung aber Verborgene, enthüllen sollen. Um 1906/07 arbeitete er dann neuerdings mit dem Medium der Fotografie und nahm mit dem Fotografen

¹⁸⁹ Söderström, »August Strindberg«, S. 74.

¹⁹⁰ Vgl. Ture Rangström, »Photogenie - Photogenique. August Strindberg und die Photographie«, in: *Der andere Strindberg*, hrsg. v. Gundlach, S. 247–290.

¹⁹¹ Wolfgang Behschnitt, »Auto(r)porträts. Strindbergs Selbstdarstellung in Wort und Bild«, in: *August Strindberg*, hrsg. v. Baumgartner/Fechner-Smarsly, S. 9–22, hier S. 21.

¹⁹² Stiegler, »August Strindbergs Theorie der Photographie«, S. 215.

und Alchimisten Herman Anderson Bilder von Wolkenformationen auf. Die Wolke gilt wohl als das Ding par excellence für Imagination und Träumerei und ist für die Fantasie ein hervorragender Impulsgeber. Strindberg suchte in den Wetterphänomenen Hinweise auf magische Korrespondenzen in der Welt und verwendete diesmal wieder herkömmliche Kameras.

So verschiedenartig die fotografischen Arbeiten Strindbergs auch sind, sie verdeutlichen einmal mehr sein Bestreben, die Wirklichkeit zu erfassen, und untermauern sein Weltbild. Gerade die fotografischen Experimente der Inferno-Zeit erweisen sich als aufschlussreich und veranschaulichen seine Methoden neue Wege zu gehen um der Schaffensweise der Natur nahe zu kommen und genauso „naturalistisch“ zu arbeiten. Sein Glaube, übersinnliche Dinge und Korrespondenzen seien für das primitive menschliche Auge nicht zu erkennen, brachte Strindberg zur Beschäftigung mit der Wahrnehmungsphysiologie. So experimentierte er einerseits mit Linsen in Form der unterschiedlichen Tieraugen, wie dem Insektenauge oder dem Schlitz bei Kreuzottern, und wollte ein erweitertes Wahrnehmungsspektrum erreichen. Besonders das kaleidoskopartige Sehen faszinierte ihn und diese Wahrnehmungsform schlug sich dann in späteren dramatischen Werken wie *Nach Damaskus* und *Die große Landstraße* nieder. Andererseits unterstreicht seine Geringschätzung von Linsen seinen allgemeinen Skeptizismus und den Glauben an die einzige Wahrheit, der er selbst erfahren hat.

„Seine Abneigung gegenüber Linsen für technische Instrumente beibehaltend, scheint sich die Erkenntnis anzubahnen, daß das Dilemma mit der menschlichen Wahrnehmung kein Auswechseln der Linse, sondern des Weltbildes erforderlich macht.“¹⁹³

Die Fotografie war für Strindberg keine Kunstform, sondern er empfand sie anfänglich als ein Medium, das im Zusammenhang mit naturwissenschaftlicher Erkenntnis „in der Lage war, die Wahrheit zu zeigen“.¹⁹⁴ Sein Leben lang beschäftigte sich der Schriftsteller mit seiner Auffassung von Naturalismus und seinem Zugang zur Wahrheit und das Lichtbild zeigt sein rational-wissenschaftliches Verständnis von Objektivität und Subjektivität. Die Voraussetzungslosigkeit, mit der die Kamera an ihr Objekt herangeht und jedes Ding gleichwertig aufnimmt, erschien Strindberg, der den

¹⁹³ Vreni Hockenjos, »Phantom, Schein, Traumbild. Zur visuellen Wahrnehmung bei August Strindberg«, in: *August Strindberg*, hrsg. v. Baumgartner/Fechner-Smarsly, S. 236–252, hier S. 243.

¹⁹⁴ Petri, »August Strindbergs moderne Malerei und der Zufall im kunsthistorischen Schaffen«, S. 95.

„Anspruch einer wissenschaftlich-dokumentarischen Technik der Autobiographie“¹⁹⁵ verfolgte, als ein geeignetes Hilfsmittel. „Mitte der 1880er Jahre, als Strindberg beginnt, sich vom Naturalismus Zolas abzusetzen, dem er u.a. gerade die Beschränkung auf das oberflächlich Sichtbare, den Mangel einer psychologischen Tiefendimension vorwirft“,¹⁹⁶ begann er zu bezweifeln, ob die Kamera ein naturgetreues Abbild schaffen kann. Haeckel sah im Bild noch die Natur selbst: „Das Bild ist ihm die Realität der Natur, da das Bild – naturwissenschaftlich gesetzt – eben unmittelbar sei.“¹⁹⁷ In der Inferno-Zeit warf Strindberg hingegen dem menschlichen Sehen eine kulturell begründete Blindheit vor und glaubte, dass die Menschen die Fähigkeit verloren hatten, den tieferen Sinn hinter der äußeren Erscheinungsform zu erkennen. Dieser Glaube an das verlorene Paradies wurde bereits von Swedenborg gelehrt und im Umfeld der französischen Décadence erfuhr Strindberg starken Widerhall. Er wollte unter die Oberfläche vordringen, an das Kant'sche Ding an sich. „Das ‚Ding an sich‘ ist die Welt gesehen durch die unvermittelte Monoperspektive von Gottes allwissendem Auge.“¹⁹⁸

Ein Objekt kann nie unabhängig von seinem Betrachter beschaffen sein, woraus klar wird, dass es keine absolute Wahrheit oder einen Anspruch auf Objektivität geben kann, zumindest bleibt dies für den Menschen unerreichbar. Das Verhältnis von Objekt und Subjekt bestimmt das Sehen, während es für Strindberg weitgehend unabhängig von tatsächlichen Referenzobjekten geschah und die Polarität zwischen Innen und Außen, zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ich und der Welt aufgelöst wurde. Bei seiner Naturvorstellung muss natürlich immer beachtet werden, dass diese von einem Glauben an höhere Mächte und an einen spirituellen Weltensinn begleitet wird, und so blieb der Wunsch, nach dem Erreichen der höchsten Erkenntnisstufe, der göttlichen Wahrheit. „Sein Wahrheitsbegriff orientiert sich an einem absoluten Ideal, realisierbar nur außerhalb und unabhängig vom Subjekt.“¹⁹⁹ Allerdings sah Strindberg Dinge, die andere nicht sahen, er erfuhr eine erweiterte Wahrnehmung und wurde damit ähnlich dem Geisterseher Swedenborg zum Seher, der die Geheimnisse der Natur lesen und den Menschen offenbaren konnte. In seinen rauschartigen Experimenten ging es ihm auch um das unsichtbar Werden des eigenen

¹⁹⁵ Behschnitt, »Auto(r)porträts«, S. 13.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Breidbach, »Alle für Eines«, S. 18.

¹⁹⁸ Hockenjos, »Phantom, Schein, Traumbild«, S. 251.

¹⁹⁹ Ebd., S. 249.

Körpers, sodass die inneren und äußeren Grenzen zwischen dem Individuum und der Umwelt verschwinden und so ein Zustand gesteigerter Sensibilität entsteht, der Zugang zu universeller Wahrheit bietet. Er fühlte sich als ein Auserwählter und erlebte sein Leben als nur für ihn allein inszeniert, was schon auf einen subjektiven Erkenntnischarakter schließen lässt. Dem widerspricht jedoch Strindbergs Selbstverständnis als absoluter Wissenschaftler, dessen Wissen auf Objektivität beruht: „Warum Strindberg nicht gewillt ist, diesen absoluten Objektivitätsanspruch aufzugeben, mag damit zusammenhängen, daß er auch nach der Neuordnung von Sinnen und Welt an seinen naturwissenschaftlichen bzw. naturalistischen Idealen festhält.“²⁰⁰ Sein Wille, rational-wissenschaftlich an die Dinge heranzugehen, verlangt nach einer objektiven, wertfreien Perspektive, jedoch vollführt er keine Trennung zwischen Objekt und Subjekt, sondern er begibt sich in einen Zustand, wo alle Grenzen aufhoben sind und sich ihm so das Wesen der Dingen eröffnet. Der Linse misstraut Strindberg als erkennendes Instrument, dennoch hilft ihm die Vorbehaltslosigkeit des fotografischen Blicks, seiner Erfahrung der Wirklichkeit näher zu kommen.

„Die besondere Sensibilität der Photographie zeigt uns die schöpferische Kraft und Gestalt der Natur, die besondere Empfänglichkeit des Künstlers ist Voraussetzung einer zweiten Schöpfung, die den Lichtbildern der Natur nachspürt und sie in Bilder Worte übersetzt.“²⁰¹

August Strindberg war aber nicht nur an physikalischer Optik interessiert, sondern auch an den physiologischen Aspekten des Sehens. So beschäftigte er sich zudem mit Druck, Elektrizität und Chemikalien, die das Sehen beeinflussen können. Er führte Druckexperimente mit seinen eigenen Augen durch, in denen die Krafteinwirkung auf die Pupille Veränderungen der Wahrnehmung mit sich brachte und die das Problem bei der Trennung der subjektiven Eindrücke von der äußeren Wirklichkeit zeigen.

Er war ebenso von einer Art „Voodoo“ überzeugt, die beim Durchstechen von Augen auf einer Fotografie dasselbe Resultat in der Wirklichkeit bewirke. Darin spiegeln sich ein weiteres Mal okkulte Verbindungen im Kosmos wider und die Möglichkeit der Beeinflussung anderer Körper und Geister.

²⁰⁰ Ebd., S. 250.

²⁰¹ Stiegler, »August Strindbergs Theorie der Photographie«, S. 235.

4. Strindberg als künstlerisch Forschender

Es wurden die unterschiedlichsten Facetten Strindbergs Leben und Werk gezeigt und es wurde versucht, die verschiedenen Einflüsse auf seine künstlerischen und naturwissenschaftlichen Methoden aufzuzeigen. Wie monistische Theorien auf die Malerei, Theosophie auf die Chemie Strindbergs einwirkten, zeugt von seiner Vorstellung der Welt als große, ganze Einheit. Nun soll abschließend die eingangs aufgestellte These von Strindberg als künstlerischer Forscher anhand der bisherigen Ausführungen geprüft und dargestellt werden, dass seine Arbeitsweise eine künstlerisch forschende ist.

August Strindberg war sein Leben lang ein Suchender, gedrängt von seiner Forschernatur, neue Erkenntnisse zu erfahren, und wollte in allen Bereichen, in denen er sich betätigte, ein revolutionärer Erneuerer sein. Schon seine Kindheit war geprägt von den sich widersprechenden Einflüssen der christlichen Religion und der rationalen Wissenschaft. Sein ureigenes Interesse an Naturerscheinungen und deren Zusammenhängen sowie der Glaube, dass Kunst die Realität verfälsche, machten ihn früh zu einem kritischen Journalisten und Schriftsteller. Als Verfechter des Naturalismus konnte nur die Natur ihm als Quelle für seine Kunst dienen, die auf wissenschaftlichen Grundlagen basierte, und mit seiner Beobachtungsgabe fand er in der ihn umgebenden Welt Material für seine Stücke. Er befasste sich mit der Frage nach der Imitation der Natur und der Rolle der künstlerischen Imagination. Doch Strindberg wollte tiefer als an die Oberfläche eindringen und so fing er an, sich mit den inneren Dingen, den verborgenen Geheimnissen, auseinanderzusetzen. Herrschten in seiner Frühphase noch ein Maß an Idealismus und ein Glaube an Gott, so stürzte sein Weltbild mit dem *Heiraten*-Prozess zusammen, wodurch er Atheist wurde und sich in der Naturwissenschaft verlor. „Nach dem ‚Heiraten‘-Prozeß hatte Strindberg den Glauben an eine lenkende höhere Macht verloren.“²⁰² Nicht nur seine Gesellschaftskritik und die Angriffe auf seine Mitmenschen wurden immer polemischer und maßloser, sondern auch seine Herangehensweise an Kunst und Wissenschaft; schließlich wollte er als fundamentaler Erneuerer weiter gehen als alle vor ihm. Strindbergs bedingungslose Ablehnung irgendeines Dogmas spiegelte sich sowohl in seinen Kunstwerken, die nie konsequent seinen eigenen Forderungen entsprachen und im-

²⁰² Söderström, »August Strindberg«, S. 80.

mer eigenen Annahmen unterlagen, als vor allem auch in seiner naturwissenschaftlichen Arbeit wider, wodurch er sich an keine Doktrin gebunden sah, Grenzen überwinden konnte und sich ihm neue Herangehensweisen und Entfaltungsräume boten.

Strindbergs Sprunghaftigkeit und die radikalen Wechsel seiner Ansichten und seiner Betätigungsfelder brachten es mit sich, dass er es vermochte, sich kompromisslos und mit all seinen Kräften in eine Arbeit zu stürzen. So gab es in den 1890er Jahren eine Zeit, wo er sich mit vollem Ernst als Wissenschaftler betätigte und gewillt war, die Chemie zu modernisieren. Wie gezeigt wurde, entsprachen seine Ideen keineswegs den Ansprüchen exakter Naturwissenschaft, dennoch arbeitete der Poet-chemiker nicht gänzlich unwissenschaftlich. Forschte Strindberg rein der Wissenschaft wegen, die jedoch keinen Nutzen aus seinen Ergebnissen zog, so bewirkten seine Erkenntnisse Neuerungen in seiner Literatur. Strindbergs monistische Theorien und seine alchemistischen Experimente dürfen nicht als Produkte für die akademische Forschung verstanden werden, sie sind vielmehr Bruchstücke seiner Weltanschauung, die sich mit Theosophie und Okkultismus gepaart als fruchtbare Bestandteile seiner Kunst offenbaren. Verfolgte Strindberg zwar ernsthaft den Zweck, die Wissenschaft zu revolutionieren, so lieferten seine Versuche und Visionen ihm Zustände erweiterter Wahrnehmung und attraktive Impulse für seine Theaterstücke. Es darf nämlich nicht darauf vergessen werden, dass er sich in der Inferno-Krise ausschließlich mit Alchemie und magischen Korrespondenzen im Kosmos beschäftigt und erst als er diese Zeit überstanden hatte, wieder Bühnentexte veröffentlichte. Die Nachinferno-Dramatik stellt sich dafür als höchst modern und neuartig dar, sie ist die Verarbeitung Strindbergs okkulten Erfahrungen und bricht mit vielen herkömmlichen Traditionen. Bereits bei seinen früheren Ausflügen in die Malerei, kehrte er beseelt von neuen Eindrücken und Erlebnissen bald wieder zur Literatur zurück. Sowohl seine Malaktionen als auch die alchemistischen Experimente mit den rauschartigen Bewusstseinsveränderungen sind letzten Endes Möglichkeiten, über die gewöhnliche Wahrnehmung hinaus zu gehen und in den tieferen Sinn der Natur vorzudringen. Kunst und Wissenschaft dienen Strindberg als Quellen der Inspiration und sie öffnen ihm neue Erfahrungsräume. In einem Brief von 1884 an den norwegischen Schriftsteller und Dramatiker Jonas Lie, den er 1883 in Paris kennenlernte,²⁰³ heißt es: „Do

²⁰³ Paul, *August Strindberg*, S. 7.

you know what, Lie? I've discovered that I'm not a realist! I write best when I'm hallucinating! The whole [story]... is only visions!"²⁰⁴

Strindberg verstand es, diese halluzinatorischen Erfahrungen als Chance zu verstehen, andere Einsichten in die Natur zu erhalten und körperliche und gedachte Grenzen unsichtbar zu machen. Seine Betrachtungen und Visionen waren jedoch nicht losgelöst von der Welt und erschienen nicht als reine Fiktion, sondern der scharfe Analytiker Strindberg legte seinen Gedanken immer ein naturwissenschaftliches Ordnungssystem zugrunde, sodass seine rauschartigen Erlebnisse als Experiment unter bestimmten Laborbedingungen verstanden werden müssen. Der analytische Charakter des Experimentators, der sein körperliches und psychisches Befinden registrierte und genauestens untersuchte, ist hierbei das ausschlaggebende Unterscheidungsmerkmal zur reinen rauschartigen Halluzination, bei der es zu einer vollen Entkopplung von der Welt kommt. In seinen Versuchen mit bewusstseinsverändernder Wahrnehmung war Strindberg zwar bestrebt, die Grenzen des eigenen Körpers und Ichs zu überwinden, dennoch blieb sein Verstand ein kühler, diagnostizierender, der die Veränderungen registrierte, einordnete und analysierte. Diese Kontrolle gab er nie auf und bevor es zum Kontrollverlust kommen konnte, brach Strindberg seine Experimente ab. Dieser ständige Überblick über die Vorgänge in der Versuchsanordnung verdeutlicht einmal mehr den Forschungscharakter seiner Untersuchungen, da es ihm nicht um die Flucht aus der Realität und die Hingabe an die Ekstase ging, auch wenn dies sicher ein willkommener Nebeneffekt war. Rausch und Kunst ziehen sich oft an, jedoch unterscheidet sich der Künstler Strindberg durch sein forschendes und kontrollierendes Wesen davon.

Die Motivation Strindbergs lag in der Gewinnung neuer Erkenntnis über die Natur und seine unkonventionelle Methode ermöglichte es ihm, tiefer in die Materie vorzudringen als es die Naturwissenschaft in nüchternem Zustand, der Mittel und erreichbaren Ergebnisse beschränkt, vermag. Strindbergs Erfahrungen aus seinen Experimenten lassen sich nicht in allgemeingültiges, durch Wiederholung verifizierbares Wissen exportieren, die rauschartigen Erlebnisse waren einmalig und subjektbezogen. Die von der Wissenschaft postulierte Objektivität fehlt im Prinzip in allen Strindberg'schen Untersuchungen, darum ging es dem Experimentator aber auch nie, wie

²⁰⁴ Strindberg an Jonas Lie in: *August Strindberg brev*, Bd. IV S. 180-81. zitiert nach Carlson, *Out of Inferno*, S. 16. Leider gibt es dieses Zitat nicht vollständig in einer deutschen Übersetzung.

er mit dem Zusatz „*Die Welt für mich*“ zugab. Ein weiterer Grund seiner unorthodoxen wissenschaftlichen Methoden liegt darin, dass seine Untersuchungsgegenstände Phänomene der Natur sind, deren Erforschung nicht unbedingt in den Bereich der klassischen Naturwissenschaft fällt. In Strindbergs Bestreben, die Welt als Einheit des großen Ganzen zu begreifen und zu erfahren, trachtete er danach Religion und Wissenschaft in Übereinstimmung zu bringen. Ganz im Sinne Haeckels suchte er „diese naturgemässe Verbindung von Glauben und Wissen, die vernünftige Versöhnung zwischen Gemüth und Verstand“. ²⁰⁵ Dies entsprach ganz Strindbergs naturalistischer Grundhaltung: „Den Anspruch, ‚naturalistischer‘ als irgend ein anderer Schriftsteller zu sein, wollte Strindberg mit seinen alchemistischen Studien, die er als ‚reinste Wissenschaft‘ bezeichnete, zu einer harmonischen Einheit bringen.“ ²⁰⁶ Da die Aufdeckung übersinnlicher Dinge mit der Ausgliederung von Alchemie aus der Philosophie und die Abspaltung von parapsychologischen Erscheinungen vom Kanon der akademischen Wissenschaften aus dem Forschungsfeld der Naturwissenschaft herausfiel, blieb nur die Möglichkeit, unkonventionell, unwissenschaftlich und eben auch künstlerisch sich damit auseinanderzusetzen.

Der Künstler Strindberg war immer auf der Suche nach neuen Stoffen für seine Literatur und ungekannten Möglichkeiten diese zu sammeln, so stellt seine Hypersensibilität eine hervorragende Quelle für seine Schilderungen von Umwelt und menschlicher Charakteristik dar. Das Einfühlungsvermögen des Schriftstellers war das Hauptinstrument für die Schaffung seiner Charaktere. „Die Eigenschaften, die seinen nahen Umgang mit anderen Menschen erschweren und zeitweilig unmöglich machen, sind also wesentliche schöpferische Quellen seiner literarischen Leistung.“ ²⁰⁷ Seine Rohstoffe gewann Strindberg sowohl aus seiner naturwissenschaftlich untersuchten Umwelt als auch aus seiner subjektiv empfundenen Innenwelt, seinem Seelenleben. Der Wunsch naturalistisch zu arbeiten und der Wahrheit zu dienen bedeutete, nur über Erlebtes und selbst Erfahrenes zu berichten, das zergliedert, neu montiert und in andere Zusammenhänge gesetzt werden konnte, wodurch der Anspruch auf Naturalismus nicht gebrochen wurde, im Gegenteil, seine Arbeitsweise war der der Natur nachempfunden. „Strindberg schafft in Worten eine stark stilisierte, verdich-

²⁰⁵ Haeckel, *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft*, S. 8.

²⁰⁶ Marschall, *Die Droge und ihr Double*, S. 107.

²⁰⁷ Berendsohn, *August Strindberg*, S. 431.

tete und gesteigerte Wiedergabe des Lebens.“²⁰⁸ So kam es auch, „daß er nicht nur die Außenwelt, sondern vor allem die Innenwelt mit größter Eindringlichkeit erforscht, durchleuchtet und darstellt“.²⁰⁹ Das Innere, die Psyche lässt sich nun einmal nicht einfach objektiv von außen betrachten und so musste Strindberg, wollte er nicht ausschließlich mit seinen eigenen Empfindungen arbeiten, neue Wege und Methoden finden, sein Material aus der menschlichen Psyche zu gewinnen.

Strindbergs Methode des Malens, seine skogssnuvistische Arbeitsweise, wie er es nannte, beschränkte sich nicht ausschließlich auf seine bildnerischen Schaffensprozess, vielmehr steht diese stellvertretend für seine Kunst und auch für seine wissenschaftlichen Untersuchungen. Dabei geht es dem Autor nicht darum, in einem Werk die Natur und deren äußere Erscheinungsformen nachzuahmen, sondern darum, auf dieselbe Art und Weise, nach denselben Prinzipien etwas zu schaffen wie die Natur. Er versucht nicht den Zufall fern zu halten, dieser wird sogar ein zentraler Bestandteil Strindbergs Vorgehensweise. Die unsichtbaren, das Universum durchströmenden Kräfte beeinflussen den Werkentstehungsprozess und werden durch das Werk fassbar und wirklich. Das Unterfangen, gemeinsam mit dem Maler Edvard Munch eine automatisch aufzeichnende Kunst zu erproben, verdeutlicht diesen Gedankengang anschaulich und zeugt von Strindbergs Überzeugung von der Existenz kosmischer Energien, die er untersuchen und nachweisen möchte. Nur was der Mensch sinnlich fassen und erfahren kann, ist für ihn real, und durch das Sichtbarmachen dieser Strahlungen und Energien werden diese erst wirklich. Strindberg gibt Wirklichkeit also nicht wieder, er erschafft sie.

In der Inferno-Zeit erlangte Strindberg bahnbrechende Einsichten in das Wesen der Natur und kosmische Zusammenhänge offenbarten sich ihm. Malerei, Fotografie und Alchemie verhalfen ihm zur Erkenntnis, sie lieferten ihm Methoden, Anregungen und Verfahrensweisen zur Auflösung der Weltenrätsel, jedoch blieben seine Erfahrungen nur schwer mitteilbar. Da seine Ausdrucksmöglichkeit in der Literatur lag, vermochte er es, seine Erlebnisse den Menschen in seinen Bühnenstücken und Erzählungen darzustellen und sein Publikum an seinen Erkenntnissen teilhaben zu lassen. Die autobiografischen Schriften *Inferno* und *Legenden* sowie die Trilogie *Nach Damaskus* sind als Ergebnis seiner künstlerischen Forschung der Inferno-Zeit zu

²⁰⁸ Ebd., S. 437.

²⁰⁹ Ebd., S. 444.

werten und öffnen ein neues Kapitel in Strindbergs literarischem Œuvre. Entsprechend seiner Weltanschauung vollführte der Autor auch in seiner Literatur eine „Transformation, die Umwandlung eines vorgegebenen ästhetischen Materials durch Integration in eine neue Gestaltung“,²¹⁰ wodurch er ein Kunstwerk schuf. Die Kombination von autobiografischen Versatzstücken und fiktionaler Handlung erhält nicht nur die naturalistische Wahrheit, sie bietet eine tiefere Einsicht und öffnete den Raum für Neues.

„Nicht mit der Vernunft kann das Chaos gelesen werden, die göttliche Vorsehung erkannt und Wahrheit wieder sichtbar werden, sondern durch den schöpferischen Akt der Phantasie. Die Fiktion wird somit gegenüber den empirischen Wissenschaften wieder gerechtfertigt und rehabilitiert.“²¹¹

Hier zeigt sich sehr deutlich Strindbergs Verständnis von Naturalismus, der nicht auf strenger Mimesis beharrt, sondern sehr wohl die Zugabe von Imagination fordert, denn nur so kann eine weitreichendere Einsicht in die Natur erreicht werden. Die Kunst wird damit zu einer Erkenntnisquelle, die verborgene Geheimnisse des Kosmos offenbaren kann, wozu die materialistische Wissenschaft nicht imstande ist. Ein Gesamtheitsbild der Welt und des Universums kann die Wissenschaft allein nicht schaffen, es braucht dazu die Hilfe der Kunst und der künstlerischen Forschung, damit alle Grenzen zwischen Sinnlichem und Übersinnlichem aufgehoben werden und ein Blick auf die göttliche Schöpfung frei wird. Strindberg zeigte sich sowohl als ein Verfechter der rationalen Wissenschaft als auch ein spirituell Glaubender, der von höheren Mächten und Willen weiß.

„Ich glaube an die rücksichtslosen Forderungen der Wirklichkeit, kann aber in mir den Glauben an ein Darüber und Außer nicht ausrotten: ich anerkenne die Vernunft und das ewige Recht des Gedankens als Richter, aber ich kann das Recht des Gefühls zu unschuldigen Ausschweifungen nicht verneinen.“²¹²

²¹⁰ Michael Astroh, »Strindbergs theatralischer Naturalismus«, in: *August Strindberg*, hrsg. v. Baumgartner/Fechner-Smarsly, S. 156–192, hier S. 176.

²¹¹ Hockenjos, »Phantom, Schein, Traumbild«, S. 251.

²¹² Zitiert nach Söderström, »August Strindberg«, S. 68.

Zusammenfassung

Der Prämisse folgend, dass nur die menschliche Wahrnehmung Erkenntnis über die Welt liefert, zeigt sich, dass neben der Wissenschaft auch die Kunst Wissen über Wirklichkeit bereitstellen kann. Die Formen der Erkenntnis von und durch die Kunst unterscheiden sich von wissenschaftlicher durch die Art des Denkens, Kunstwerke fordern ein ästhetisch-analoges Denken, das aufgrund von Ähnlichkeiten Beziehung zwischen Dingen herstellt; der Naturwissenschaft hingegen liegt ein logisch-kausales Denkmuster zugrunde, das Erscheinungen anhand von Eigenschaften verallgemeinert und klassifiziert, um sie in ein Bedeutungssystem einzuordnen. Die Kunst vermag es Räume zu öffnen und den Menschen neue Perspektiven und Möglichkeiten darzubieten. Dabei kommt der Fantasie eine wichtige Rolle zu und neben der genauen Beobachtung, die gleichfalls zentral in der akademischen Forschung ist, gehört sie zur grundlegenden Fähigkeit eines künstlerisch forschenden Menschen. Das Experiment als bedeutende Untersuchungsmethode bestimmt das zugrundeliegende Denkmuster, das anzuwendende Klassifizierungssystem und die eintretenden Möglichkeiten, woraus im Laufe des Prozesses Sinn und neue Erkenntnis entstehen kann. Die künstlerische Erkenntnis unterscheidet sich von der wissenschaftlich niederschreibbaren in ihrem prozesshaften Charakter, da kein Endprodukt verfügbar wird, sondern Kunst stellt Wirklichkeit her, sie bietet eine sinnliche Wahrnehmung. Wenn die Ästhetik Baumgartens die Wissenschaft sinnlicher Wahrnehmung ist, kommt der Kunst und der künstlerischen Forschung die Aufgabe zu, die Erkenntnis körperlich erfahrbar zu machen und die menschliche Wahrnehmung zu erweitern.

Die künstlerische Forschung offeriert ein anderes Erkennen der Welt und sie bedient sich einerseits Methoden, die der Wissenschaft entlehnt sind, andererseits bleibt ihr Spielraum nicht im starren System der Wissenschaft verhaftet, wie der sterilen Laborumgebung, sondern sie geht neue Wege, findet unbekannte Verbindungen und erzeugt neuartige Verknüpfungen, wodurch andersartige Erfahrungen entstehen. Es wurde gezeigt, dass August Strindbergs Schaffen, sowohl auf literarisch-künstlerischem, als auch auf wissenschaftlich-alchemistischem Feld, genau auf dieser theoretischen Vorstellung zu verstehen ist und er nicht einfach ein Schriftsteller war, der sich nebenbei als Maler, Fotograf und dilettantisch als Chemiker versucht hatte, viel eher war er ein ewig Suchender, der Einblicke in die Geheimnisse der Na-

tur und des Kosmos erfahren wollte, und dem für seine Forschung jedes Mittel recht war, das seine sinnliche Wahrnehmung erweitern konnte.

Strindbergs ausgeprägte Beobachtungsgabe und sein Interesse an Naturwissenschaften machten ihn von Anfang an zu einem Verfechter des Naturalismus, der ihm als die einzig mögliche Form einer Annäherung an die Natur erschien. Bereits in seiner Frühphase setzte er sich mit der Bedeutung der Imagination für das Wahrnehmen der Wirklichkeit auseinander und sein Bestreben als junger Schriftsteller diente dem Wunsch, die Umstände und Umwelt des Menschen in der Gesellschaft zu verbessern. Reine Fiktion als künstlerisches Mittel interessierte Strindberg nie, auch jede utopische Vorstellung musste für ihn einen hohen Grad an Realitätsnähe aufweisen, auch wenn er in seinen Ausführungen Erlebtes und Erfahrenes übersteigert wiedergibt.

Nach der Anklage und dem Freispruch wegen Gotteslästerung in *Heiraten* verschob sich sein Fokus weg von sozialistischen Ideen hin zu Fragen nach dem Inneren des Menschen, der Seele. Die Stücke aus dieser Zeit beschäftigten sich viel mit zwischenmenschlichen Beziehungen und seelischen Vorgängen. Damals begann Strindberg auch mit der Fotografie als Medium für die Aufzeichnung psychologischer Porträts zu experimentieren. In Berlin traf er im Lokal *Zum schwarzen Ferkel* auf Künstler und Wissenschaftler wie Carl Ludwig Schleich, Stanisław Przybyszewski und Edvard Munch, die ihn stark bei seiner Entwicklung zum künstlerisch forschenden Poetchemiker beeinflussten. Gemeinsam mit dem Arzt Schleich experimentierte er mit chemischen Elementen und wollte die Möglichkeit der Transformation der Stoffe beweisen, ganz im Einklang mit den monistischen Theorien des Biologen Ernst Haeckels. Während der Pole Przybyszewski Strindberg mit schwarzer Magie und Okkultismus vertraut machte, motivierte Munch den Schweden zum Malen und beide interessierten sich für psychologische Zustände, Strahlen und den Äther als allumfassende Masse, alles Erscheinungen, die sich in der Kunst gewissermaßen automatisch aufzeichnen lassen sollten.

Der Höhepunkt Strindbergs Entwicklung fand in Paris in der Mitte der 1890er Jahre statt und zu dieser Zeit, bekannt als Inferno-Krise, beschäftigte sich der Schriftsteller fast ausschließlich mit seinen alchemistischen Experimenten, die den Beweis für die Transformation der Stoffe erbringen sollten. Diese Versuche mit Schwefel und anderen giftigen Gasen bewirkten bald einen rauschartigen Zustand beim Experi-

mentator, der es ihm jedoch ermöglichte eine gesteigerte Sensibilität zu erfahren und seinen Wahrnehmungshorizont zu erweitern. Die Visionen, die Strindberg in dieser Verfassung erlebte, ähnelten jenen des schwedischen Forschers und Theosophen Emanuel Swedenborg, dessen Schriften Strindberg in der Inferno-Zeit kennen und schätzen lernte. Diese Erlebnisse, die ihm durch den hervorgerufenen Zustand der geistig gesteigerten Wahrnehmung Zusammenhänge in der Natur und im Kosmos offenbarten, schrieb er in „Sensations detraquées“ auf. Diese „gestörten Sinneswahrnehmungen“ sind jedoch nicht als Einbildungen und wirre Erfindungen eines Berauschten zu verstehen, sie müssen mit Strindbergs Auffassung von Erkenntnis und seinem damals entwickelten Weltbild in Zusammenhang gebracht werden, wodurch sich zeigt, dass der ewige Skeptiker eine Methode gefunden hat, die zwar nicht der Objektivität und dem Rationalismus der Naturwissenschaft entspricht, aber einen produktiven Prozess der künstlerischen Forschung darstellt. Der Rausch, oder das, was Jaspers als Wahn abtut, ermöglichte es Strindberg, die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innen und Außen aufzuheben und einen Zustand der Erleuchtung zu erreichen. Ähnlich wie der Geisterseher Swedenborg wird Strindberg hier nun zum Poetseher und davon berichtet in *Nach Damaskus* / Strindbergs Alter Ego, der Unbekannte, als dieser auf die Frage der Dame, ob es wahr sei, dass er trinke, antwortet: „Sehr! Der Wein bringt meine Seele dazu, ihr Haus zu verlassen, ich fliege hinaus in die Räume, sehe, was niemand geahnt, und höre, was niemand gehört hat...“²¹³

Strindbergs Malerei und Fotografie, waren nicht nur Methoden, Impulse und Ideen zu erfahren, verarbeiten und für seine Literatur aufzubereiten, sie folgen derselben Intention wie seine alchemistischen Experimente, nämlich neue Wahrnehmungsformen und in weiterer Folge neue Erkenntnisse zu erfahren. Wissenschaft, Kunst und Spiritualität ergänzen sich und befruchten sich gegenseitig, wodurch neue Produkte und Erkenntnisse entstehen. In Strindbergs spiritistischem Weltbild, das geprägt war von monistischen Theorien und theosophischen Vorstellungen von geistigen Entsprechungen, erfüllt die Kunst keinen ästhetischen Selbstzweck, sie bietet ebenso wie die Wissenschaft, die Strindberg nicht von seiner Kunst unterscheidet, Erkenntnis über die Wirklichkeit, sie stellt die Welt nicht einfach dar, sie stellt sie her. Deswegen versteht Strindberg seine naturalistische Arbeitsweise als eine der Entstehungsweise

²¹³ August Strindberg, *Nach Damaskus. Erster, zweiter, dritter Teil*, München: Georg Müller 1920, S. 15.

der Natur identische, das Chaotische des natürlichen Schöpfungsprozesses entspricht der künstlerischen Methode Strindbergs.

Literaturverzeichnis

- Apke, Bernhard/Ehrhardt, Ingrid (Hg.): *Okkultismus und Avantgarde*, Ostfildern: Edition Tertium 1995.
- Astroh, Michael: »Strindbergs theatralischer Naturalismus«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 156–192.
- Auwärter, Thomas: »Stanisław Przybyszewski – „Der Geist des Bösen“? Zur künstlerischen Spiritualität eines Bohèmeiens um 1900«, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 60. Jg., 2/2008, S. 131–151.
- Basso, Ingrid: »Along with Kierkegaard in a Dance of Death«, in: *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art: Sweden and Norway*, hrsg. v. Jon Stewart, Farnham: Ashgate 2013, S. 65–87.
- Baumgartner, Walter/Fechner-Smarsly, Thomas (Hg.): *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, München: Fink 2003.
- Behschnitt, Wolfgang: »Auto(r)porträts. Strindbergs Selbstdarstellung in Wort und Bild«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 9–22.
- Benz, Ernst: *Emanuel Swedenborg. Naturforscher und Seher*, München: Rinn 1948.
- Berendsohn, Walter A.: *August Strindberg. Der Mensch und seine Umwelt, das Werk, der schöpferische Künstler*, Amsterdam: Rodopi 1974.
- Böhme, Gernot: »Ästhetik als Wissenschaft sinnlicher Erfahrung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hrsg. v. Martin Tröndle/Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. 319–331.
- Borgdorff, Henk: »Künstlerische Forschung und akademische Forschung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hrsg. v. Martin Tröndle/Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. 69–89.
- Bormuth, Matthias: »Karl Jaspers als Pathograph«, in: *Fundamenta Psychiatrica*, 16. Jg., 4/2002, S. 154–159.
- Brain, Robert M.: »How Edvard Munch and August Strindberg Contracted Protoplasmania: Memory, Synesthesia, and the Vibratory Organism in Fin-de-Siècle Europe«, in: *Interdisciplinary Science Reviews*, 35. Jg., 1/2010, S. 7–38.
- Brandstätter, Ursula: *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Wien: Böhlau 2013.

- Breidbach, Olaf: »Alle für Eines. Der Monismus als wissenschaftsgeschichtliches Problem«, in: *Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung*, hrsg. v. Paul Ziche, Berlin: VWB 2000, S. 9–22.
- Carlson, Harry G.: *Out of Inferno. Strindberg's reawakening as an artist*, Seattle: University of Washington Press 1996.
- Evelein, Johannes F.: *August Strindberg und das expressionistische Stationendrama. Eine Formstudie*, New York [u.a.]: Lang 1996.
- Faust, Helmuth: »Die Hölle wörtlich. Einige Überlegungen zu August Strindberg, seinem Werk und zur Infernokrise. Anstelle eines Nachwortes«, in: *August Strindberg Inferno*, Frankfurt am Main: Basis 1987.
- Feuk, Douglas: »August Strindberg«, in: *Okkultismus und Avantgarde*, hrsg. v. Bernhard Apke/Ingrid Ehrhardt, Ostfildern: Edition Tertium 1995, S. 132–160.
- Fick, Monika: »Spiritismus, Okkultismus, Gnostizismus und Rilkes Roman "Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge"«, in: *Europäische Jahrhundertwende - Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung: Erstes Kolloquium*, hrsg. v. Werner Frick/Ulrich Mölk, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 69–84.
- Frick, Werner/Mölk, Ulrich (Hg.): *Europäische Jahrhundertwende - Literatur, Künste, Wissenschaften um 1900 in grenzüberschreitender Wahrnehmung: Erstes Kolloquium*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003.
- Gamboni, Dario: »"Dieses Schillern der Eindrücke freute mich...". August Strindberg und unabsichtliche Bilder im Paris der 1890er Jahre«, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. v. Gerhart v. Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann, Tübingen: Narr 2001, S. 173–186.
- Gätje, Hermann/Singh, Sikander (Hg.): *Konjunktionen - Yvan Goll im Diskurs der Moderne*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- Graevenitz, Gerhart von/Rieger, Stefan/Thürlemann, Felix (Hg.): *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen: Narr 2001.
- Grassi, Ernesto: *Die Macht der Phantasie. Zur Geschichte abendländischen Denkens*, Königstein/Ts.: Athenäum 1979.
- Grewe, Christa-Vera: »August Strindberg und die Chemie«, in: *Sudhoffs Archiv*, 68. Jg., 1/1984, S. 21–42.
- Gundlach, Angelika (Hg.): *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, Frankfurt am Main: Insel 1981.
- Gundlach, Angelika: »Vorwort«, in: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hrsg. v. ders., S. 11–16.

Haas, Willy: *Strindberg im Zeugnis der Zeitgenossen*, Bremen: Schünemann 1963.

Haeckel, Ernst: *Der Monismus als Band zwischen Religion und Wissenschaft. Glaubensbekenntnis eines Naturforschers*, Bonn: Emil Strauss 1893.

Henderson, Linda Dalrymple: »Die moderne Kunst und das Unsichtbare: Die verborgenen Wellen und Dimensionen des Okkultismus und der Wissenschaft«, in: *Okkultismus und Avantgarde*, hrsg. v. Bernhard Apke/Ingrid Ehrhardt, Ostfildern: Edition Tertium 1995, S. 13–31.

Hockenjos, Vreni: »Phantom, Schein, Traumbild. Zur visuellen Wahrnehmung bei August Strindberg«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 236–252.

Holthaus, Stephan: *Madame Blavatsky - Die Sphinx des Okkultismus*, Berneck: Schwengeler 1990.

Jaspers, Karl: *Strindberg und Van Gogh. Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin*, Bremen: Storm 1949.

Jekutsch, Ulrike/Kroll, Walter (Hg.): *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, Wiesbaden: Harrassowitz 2000.

Junod, Philippe: »Vom "componimento inculto" Leonardos zum "œil sauvage" von André Breton«, in: *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, hrsg. v. Gerhart v. Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann, Tübingen: Narr 2001, S. 133–146.

Kircher, Hartmut (Hg.): *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, Köln: Böhlau 2002.

Kleeberg, Bernhard: *Theophysis. Ernst Haeckels Philosophie des Naturganzen*, Köln: Böhlau 2005.

Krisch, Monika: *Die Munch-Affäre. Rehabilitierung der Zeitungskritik: eine Analyse ästhetischer und kulturpolitischer Beurteilungskriterien in der Kunstberichterstattung der Berliner Tagespresse zu Munchs Ausstellung 1892*, Mahlow bei Berlin: Tenea 1997.

Kuncewicz, Maria: »A Polish Satanist: Stanisław Przybyszewski«, in: *The Polish Review*, 14. Jg., 2/1969, S. 3–20.

Lux, Anna/Paletschek, Sylvia: »Okkultismus in der Moderne: Zwischen Wissenschaft, Religion und Unterhaltung«, in: *Historische Anthropologie*, 21. Jg., 3/2013, S. 315–323.

Marschall, Brigitte: *Die Droge und ihr Double. Zur Theatralität anderer Bewusstseinszustände*, Köln: Böhlau 2000.

Paul, Fritz: *August Strindberg*, Stuttgart: Metzler 1979.

Paul, Fritz: »Motiv: Eifersucht! Strindberg, Munch und Przybyszewski in der Berliner Boheme des Fin de siècle«, in: *Slavische Literaturen im Dialog. Festschrift für Reinhard Lauer zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrike Jekutsch/Walter Kroll, Wiesbaden: Harrassowitz 2000, S. 495–519.

Petri, Grischka: »August Strindbergs moderne Malerei und der Zufall im kunsthistorischen Schaffen«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 83–112.

Petri, Grischka: »Kunst als Schlüssel zum Himmelreich. Strindbergs Malerei als Medium der Erkenntnis«, in: *Strindberg and his media. Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*, hrsg. v. Kirsten Wechsel, Leipzig, Berlin: Kirchhof & Franke 2003, S. 241–262.

Pytlik, Priska: *Okkultismus und Moderne. Ein kulturhistorisches Phänomen und seine Bedeutung für die Literatur um 1900*, Paderborn: Schöningh 2005.

Rangström, Ture: »Photogenie - Photogenique. August Strindberg und die Photographie«, in: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hrsg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt am Main: Insel 1981, S. 247–290.

Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein 2002.

Rheinberger, Hans-Jörg: *Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen*, https://www.cogitofoundation.ch/uploads/files/Cogito-Preise/2006/061025DieKunst_dasUnbekannte.pdf 2006, (04. 12. 2019).

Schleich, Carl-L.: *Besonnte Vergangenheit. Lebenserinnerungen 1859-1919*, Berlin: Rowohlt 1922.

Schmidt-Lux, Thomas: »Das helle Licht der Wissenschaft. Die Urania, der organisierte Szientismus und die ostdeutsche Säkularisierung«, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 34. Jg., 2008, S. 41–72.

Siegel, Eva-Maria: »Okkultismus und Avantgarde, intermedial. Bemerkungen zum Werk August Strindbergs um die Jahrhundertwende«, in: *Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und Bildende Kunst um 1900*, hrsg. v. Hartmut Kircher, Köln: Böhlau 2002, S. 271–295.

Snow, Charles P.: »Die zwei Kulturen«, in: *Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz*, hrsg. v. Helmut Kreuzer, München: Dt. Taschenbuch 1987 [Orig. Rede Lecture, 1959].

Söderström, Göran: »August Strindberg. Biographie eines modernen Künstlers«, in: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hrsg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt am Main: Insel 1981, S. 17–210.

- Söderström, Göran: »Strindbergs Malerei«, in: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hrsg. v. Angelika Gundlach, Frankfurt am Main: Insel 1981, S. 211–246.
- Stewart, Jon (Hg.): *Kierkegaard's Influence on Literature, Criticism and Art: Sweden and Norway*, Farnham: Ashgate 2013.
- Stiegler, Bernd: »August Strindbergs Theorie der Photographie. Versuch einer Rekonstruktion«, in: *August Strindberg. Der Dichter und die Medien*, hrsg. v. Walter Baumgartner/Thomas Fechner-Smarsly, München: Fink 2003, S. 211–235.
- Strindberg, August: *Nach Damaskus. Erster, zweiter, dritter Teil*, München: Georg Müller 1920.
- Strindberg, August: *Inferno*, Frankfurt am Main: Basis 1987.
- Strindberg, August: *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998.
- Strindberg, August: »Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen«, in: ders., *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998, S. 30–38.
- Strindberg, August: »Über die direkte Farbfotografie«, in: ders., *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998, S. 119–121.
- Strindberg, August: »Über die Lichtwirkung bei der Fotografie. Betrachtungen aus Anlaß der X-Strahlen«, in: ders., *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998, S. 122–130.
- Strindberg, August: »Die Geheimnisse der Blumen«, in: ders., *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. v. Thomas Fechner-Smarsly, Dresden: Verl. der Kunst 1998, S. 237–258.
- Tröndle, Martin/Warmers, Julia (Hg.): *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft. Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, Bielefeld: transcript 2012.
- Tröndle, Martin: »Zum Unterfangen einer ästhetischen Wissenschaft. Eine Einleitung«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, Beiträge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst*, hrsg. v. Martin Tröndle/Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. xv–xviii.
- Tröndle, Martin: »Methods of Artistic Research - Kunstforschung im Spiegel künstlerischer Arbeitsprozesse«, in: *Kunstforschung als ästhetische Wissenschaft, Bei-*

träge zur transdisziplinären Hybridisierung von Wissenschaft und Kunst, hrsg. v. Martin Tröndle/Julia Warmers, Bielefeld: transcript 2012, S. 169–198.

Vaupel, Elisabeth: »August Strindberg als "Naturwissenschaftler"«, in: *Chemie in unserer Zeit*, 18. Jg., 5/1984, S. 156–167.

Wechsel, Kirsten (Hg.): *Strindberg and his media. Proceedings of the 15th International Strindberg Conference*, Leipzig, Berlin: Kirchhof & Franke 2003.

Wiegmann, Eva: »Expressionistische Alpen-Passion. Pazifistische Idealisierung der Schweiz bei Yves Goll und anderen«, in: *Konjunktionen - Yvan Goll im Diskurs der Moderne*, hrsg. v. Hermann Gätje/Sikander Singh, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 73–86.

Ziche, Paul (Hg.): *Monismus um 1900. Wissenschaftskultur und Weltanschauung*, Berlin: VWB 2000.

Abstract

Kunst offeriert eine andere Form der Erkenntnis im Vergleich zur Wissenschaft, sie kann Nicht-Fassbares sinnlich erfahrbar machen und eröffnet neue Räume für ungekannte Möglichkeiten. Die wissenschaftliche Forschung beruht auf einem logisch-kausalen Denken, während die künstlerische Forschung mit ästhetischer Wahrnehmung experimentiert und so bewusst das erkennende Subjekt in den Fokus rückt. Der Fantasie kommt die wichtige Funktion des Herstellens von Verbindungen aufgrund von Ähnlichkeiten zu, wobei Kunst Wirklichkeit nicht mimetisch nachahmt, sondern Wirklichkeiten erschafft.

August Strindbergs künstlerisches sowie wissenschaftliches Schaffen wird unter dem Licht der künstlerischen Forschung betrachtet und es zeigt sich, dass seine Arbeitsweise der Methoden der künstlerischen Forschung ähnelt. Während sich der Schriftsteller in seiner Frühphase thematisch mit dem Menschen und dessen Umwelt beschäftigte und der Frage nach Mimesis und Naturalismus nachgegangen war, brachte der Gerichtsprozess gegen sein Werk *Heiraten* einen Bruch mit sich, woraufhin sich sein Fokus auf innere Zusammenhänge und die menschliche Psyche verlagerte. In Berlin lernte er im *Schwarzen Ferkel* Künstler und Intellektuelle kennen, mit denen er monistische Wissenschaftstheorien, okkulte Handlungen und experimentelle Malerei erprobte.

In Paris zu Strindbergs Inferno-Zeit experimentierte der Schriftsteller ausführlich mit Schwefel und anderen Stoffen und erlebte spiritistische Visionen, in denen sich ihm die Schöpfung offenbarte. Damals gelang ihm die Verbindung von monistischer Alchemie, Malerei und esoterischer Theosophie, die er zur Grundlage seines - wohl-gemerkt wissenschaftlichen – Weltbildes machte. Seine Arbeitsweise und die verschiedenen Tätigkeiten, die er ausführte, sind alles Teil seiner Suche nach neuen Wahrnehmungsformen, die Erkenntnisse über Wirklichkeit hervorbringen, und die er in seinen literarischen Werken verarbeitete.