

Grischka Petri

Kunst als Schlüssel zum Himmelreich Strindbergs Malerei als Medium der Erkenntnis

*Det är ingen fisk! Det är en symbol!
– Sankt Per, Himmelrikets Nycklar*

»[...] aber den Natur-Landschaft-ohne-Figuren-Symbolismus – habe nur ich gemacht! Vergiß das nicht!«¹ Die Kunstgeschichte hat sich an diese, ursprünglich an Birger Mörner gerichtete Aufforderung nicht sehr gut gehalten. Meist interessierte sie sich weniger für die Bilder und ihre Sujets als für das Verfahren ihrer Produktion, wie es Strindberg in Briefen und dem Essay über den Zufall im künstlerischen Schaffen² beschrieben hat. Dieses Verfahren integriert produktive und rezeptive Elemente in einen einheitlichen Vorgang, der ein doppelt geöffneter Prozess ist: Auf der einen Seite arbeitet der Künstler wie die Natur chaotisch und zufällig, auf der anderen Seite interpretiert er bereits während der Arbeit sein Produkt und reagiert darauf, indem er seine bildnerischen Absichten ändert, auch das Motiv. Dieses bleibt der Theorie nach bis zum Ende offen genug, damit der Bildbetrachter es seinerseits wahrnehmen kann, wie sich dem Künstler die Natur darstellt: wechselhaft, jedes Mal neu. Der Bildgegenstand stellt sich also als zufälliges Produkt eines chaotisch-kreativen Prozesses dar. Er sei, so Stimmen aus der Forschung, insofern von nur untergeordneter Wichtigkeit, wenn er nicht überhaupt unbestimmt bleibe.³ Die Bedeutung eines Landschaftsbildes hat Strindberg selbst mit »ad libitum« angegeben.⁴ Symbolische Bedeutungen am Bildgegenstand abzulesen, fällt möglicherweise angesichts dessen jedenfalls theoretischer Unbestimmtheit schwer.

Andererseits sind die Bildmotive Strindbergs von der Forschung keineswegs völlig ignoriert worden. Söderström etwa beschreibt ihr gesamtes Inventar.⁵ Wiederholt wird an die Motive angeknüpft, um Vorläufer für Strindberg ausfindig zu machen oder um Traditionslinien und Einflussketten zu konstruieren.⁶ Zahlreiche Beiträge zu Strindbergs Bildmotiven befassen sich mit Querverbindungen zwischen Literatur und Malerei.⁷ Die

Bedeutung dieser intermedialen Forschungen manifestiert sich nicht zuletzt im Leitthema dieser Konferenz. Aber der genuin malerisch ausgedrückte Symbolgehalt der Bildmotive Strindbergs ist nur selten von der Kunstgeschichte unter seinen eigenen medialen Bedingungen erfasst – und der »Natur-Landschaft-ohne-Figuren-Symbolismus« insofern doch vergessen worden.⁸ Wenn ein Bild etwas zeigt, was Berge oder Wölken sein könnten, liegt es dann nicht näher zu fragen, »Wieso gerade Berge und Wölken?«, statt zu sagen, das Bild zeige nichts Bestimmtes?

1. Symbolismus

Strindberg hatte die in Dornach gemalten Gemälde von Anfang an als symbolistische gedacht: »Habe u.a. ein ganzes Zimmer voll mit großen Symbolistenbildern gemalt [...]«. Er nahm dabei für sich einen Symbolismus besonderer Art in Anspruch: »Und komisch ist, daß ich der erste war, der Natursymbolik malte.«¹⁰ Diese Stellung der Exklusivität bestätigte er dann wiederholt, unter anderem im eingangs zitierten Brief. Zufallskunst und Symbolismus schlossen sich für Strindberg nicht aus. Die zitierten Äußerungen entstanden in zeitlicher Nähe zu seinem Essay über den Zufall im künstlerischen Schaffen.

Abgesehen davon, dass Strindberg sich durch die Verwendung symbolistischer Vokabeln als auf der Höhe der Zeit malend präsentieren wollte, ist die Wortwahl eines Schriftstellers stets mehr als nur oberflächliche Etikettierung. Eine symbolische Funktion der Gemälde Strindbergs kann also nicht von vornherein ausgeschlossen werden. Um Missverständnisse zu vermeiden: Dies ist keine Entweder-Oder-Frage. Im Gegenteil bezieht sich die Symbolfunktion der Motive Strindbergs oft auf den im Essay geschilderten ästhetischen Zufallsprozess. Beides ist in diesem Konzept aufeinander angewiesen, das Chaos und seine gegenständliche Symbolisierung. Deshalb funktioniert es letztlich auch nicht, den Naturalisten gegen den Symbolisten Strindberg auszuspielen. Gewiss – für Strindberg war in der Natur jedes Ding mehr als nur eine bezeichnete Idee. Andererseits umfasste der Naturbegriff für Strindberg auch mehr als die sichtbare Natur. Naturalismus und Symbolismus schließen sich mit diesen begrifflichen Modifikationen nicht aus.

Die Gemälde, die Strindberg als symbolistisch bezeichnete, gehören der Berliner und Pariser Phase 1892-94 an. In dieser Zeit gab Strindberg seinen Bildern symbolisch aufgeladene Titel, mit denen z.B. durch abseits stehende Pflanzen am Strand künstlerische Einsamkeit symbolisiert wur-

de.¹¹ Das Bild für Frida Uhl, *Nacht der Eifersucht*, versah er mit einer Widmung, in der er sich als Symbolisten bezeichnete.¹² Mit den »Symbolistenbildern«, von denen er Bergh erzählt, meint Strindberg Gemälde, die er 1894 in Dornach gemalt hat. Von diesen Bildern schickte er mehrere an seinen Freund Leopold Littmansson nach Paris, sozusagen als Vorauskommando, um dort als Maler Fuß zu fassen. In einem Brief an Littmansson beschreibt Strindberg diese Bilder. Er bedient sich dabei einer zeitgemäß-symbolistischen Begrifflichkeit und unterscheidet in seinen Bildern zwei Ebenen: die exoterische, die jedermann erkennen könne, und die esoterische, deren Bedeutung nur eingeweihten Betrachtern vorbehalten sei.¹³

2. Die Motive von Dornach

Es liegt also nahe, den »Symbolismusgehalt« von Strindbergs Bildern anhand dieser Gemälde aus Dornach zu untersuchen. Auf die Interpretierbarkeit dieser Bilder als Serie hat Harry Carlson vor einiger Zeit hingewiesen¹⁴ – bislang hat dies aber niemand unternommen. Die Reihenfolge der Bildbeschreibungen Strindbergs in seinem Brief an Littmansson aufnehmend, soll dies nun mit den Motiven der Sturmnacht/Golgotha, der Laubgrorte/Wunderland, der Alpenlandschaft und der grünenden Insel geschehen.

2.1 Die Sturmnacht / Golgotha

Strindberg ist wiederholt auf das Sujet der Sturmnacht zurückgekommen, das er meist in identischer Komposition präsentiert (Abb. 5a): Der Horizont schließt in etwa das unterste Bilddrittel nach oben ab. Seine linke Hälfte wird von einem von links ins Meer ragendem Felsklippenkeil verdeckt. Eine Wirbelbewegung im Uhrzeigersinn ist auf diesen Bildern erkennbar.¹⁵ Es ist ein Motiv, das die Elemente in einem stürmischen Prozess der Ineinanderverwandlung darstellt. Diese Ineinanderverwandlung wird im Gemälde mit malerischen Mitteln betont durch die fast monochrome Farbpalette, den gestischen Farbauftrag, der die Gegenstände auf dem Bild in eine gemeinsame Bewegung versetzt.¹⁶ Den exoterischen Inhalt des Dornacher Gemäldes *Golgotha*¹⁷ (Abb. 1) beschreibt Strindberg so: »Ein Mann in wehendem Regenmantel steht auf einer Strandklippe, die von den Meereswellen bespült wird; weit draußen am Horizont die drei weißbemalten abgetakelten Masten einer gestrandeten Barke.«¹⁸

2.2 Die Grotte / Wunderland

Das Gemälde *Wunderland*¹⁹ (Abb. 2) zeigt in einer Art dunkler Rahmung in Grün- und Brauntönen in der Mitte ein helles Feld, das einen Ausblick über eine offene Landschaft freigibt: Erkennbar sind Wolken, Himmel und Hügel oder Berge. Der Rahmen wird meist als eine Art Laubgrotte gedeutet.²⁰ Der Farbauftrag im Vordergrund legt eine felsige Materie nahe. Das Bild zeigt nach Strindbergs exotischer Beschreibung: »Ein dichtes Waldesinneres; mitten darin öffnet sich ein Loch hinaus in eine Ideal-landschaft, wo Sonnenlicht aus allen Farben hineinstürzt. Im Vordergrund Felsen mit stillstehendem Wasser, in welchem sich Malven spiegeln.«²¹ Auch das Grottenmotiv hat Strindberg in seinem malerischen Werk wiederholt aufgenommen.²²

Zwischen den beiden Motiven lassen sich mehrere Bezüge ausmachen. Felsen und Wasser im Grottenbild sind aus dem Inventar der Sturmnacht bekannt. Nach eigenem Bekenntnis wollte Strindberg auf *Wunderland* auch zunächst das Meer darstellen.²³ Das erscheint nicht unglaubwürdig. Das typische Kompositionsschema der Sturmnacht begegnet einem auch im *Wunderland* (Abb. 5b). Von links ragt die Felsklippe ins Bild, der Horizont ist etwas niedriger, und die Wirbelbewegung ist in die helle Fläche in der Bildmitte umgewandelt.

Umwandlung beschreibt die Beziehung zwischen den beiden Motiven auch sonst recht gut. Die Elemente sind die gleichen, aber in einem anderen Zustand unter anderen Bedingungen. Wasser und Luft, auf *Golgotha* vermischt, haben sich im *Wunderland* getrennt. Das Wasser steht still im Teich, der nackte graue Felsen ist grün bewachsen, und der Himmel ist nicht mehr die wolkige Fortsetzung von Fels und Wasser, sondern erstrahlt in hellem Licht. Trotz ihrer Trennung bleiben die Elemente aufeinander bezogen, doch stehen sie nun in einer optischen Ordnung zueinander. Das Wasser im Teich spiegelt den Himmel. Der Wald gibt den Blick in den Himmel frei, der in der Sturmnacht durch eine Wand aus Wolken und Wasser verstellt ist. In der Öffnung schimmert im blau-weißen Gewölk etwas, das auf das nächste Motiv weist: die Alpenlandschaft.

2.3 Die Alpenlandschaft

Das Material der *Alpenlandschaft I*²⁴ (Abb. 3) ist das gleiche wie auf den beiden vorhergehenden Bildern: Felsen, Luft und Wasser, letzteres wiederum in anderen Zuständen: Schnee und Wolken. Das Bild beschreibt Strindberg folgendermaßen: »Es hat in den Alpen geregnet, die halb von Wöl-

ken und Dunst verschleiert sind. Im Vordergrund Brachland mit Schiefen und Ginster.«²⁵ Das Gemälde zeigt dem Betrachter einen mäßig bewölkten Himmel über einem kargen, schrundigen Vordergrund mit Flecken sparsamer Vegetation. Sie sehen den Blumen aus *Wunderland* sehr ähnlich und stellen dadurch einen weiteren ausdrücklichen Bezug der Bilder untereinander her. Die Blau- und Weißtöne des Himmels werden in feinen Schleiern über die darunter liegende Berglandschaft hinabgezogen. In der breiten Horizontzone gibt es farbige Schatten, die sowohl Berg-hänge als auch Nebelschwaden darstellen können. Die Grenze zwischen Himmel, Wolken und Bergen ist verunklärt. Der Betrachter kann sie so selbst immer wieder neu ziehen – ganz im Sinne der prozessualen Wahrnehmungsästhetik Strindbergs.

2.4 Die grünende Insel

Das Gemälde *Die grünende Insel I*²⁶ (Abb. 4) zeigt einen Uferstreifen im Hochformat. Im Vordergrund ist Wasser zu erkennen, in dem sich der Himmel und das Ufer spiegeln – ein aus *Wunderland* bekanntes Motiv: Erde und Himmel werden durch den Wasser-Spiegel wieder visuell integriert. Die Uferlinie läuft gerade durch das Bild. Sie besteht aus schwarzgrauen Felsen; darüber wächst undeutlich-dunkelgrüne Vegetation, über der wiederum hell angestrahlte Bäume sichtbar sind. Ihre Farben leiten über in den hellen, fast cremefarbenen Himmel, in welchem auch Rosatöne zu erkennen sind. Streng genommen ist nicht eindeutig, dass es sich um eine Insel handelt, da der Uferstreifen genauso gut am Festland liegen könnte.

Es gibt eine exotische Beschreibung Strindbergs. Sie war für eine andere Fassung der grünenden Insel gedacht, die nicht erhalten ist, trifft jedoch im wesentlichen auch auf die *Grünende Insel II* zu:

Die grünende Insel. Das Meer spiegelglatt, vor dem Sonnenaufgang. Der Himmel gelb und rosenfarben. Morgennebel liegen am Horizont, aber über ihnen sieht man Baumwipfel der grünenden Insel, welche sich im Meer spiegeln.²⁷

3. Die Motive als alchemistische Serie: Transformation der Elemente

Für die vier beschriebenen Gemälde ist auffällig, dass ihre landschaftlichen Bildgegenstände Bewegungen, Wechsel und Transformationen enthalten. In der Sturmnacht ist dies ganz offensichtlich, aber auch auf den drei anderen Bildern sind Wolken und Nebel – die Luft bewegt sich.

Strindbergs alchemistisches Konzept der Einheit von organischen und anorganischen Stoffen stützt die Vorstellung von Übergängen zwischen den Bildmotiven. Für die Sturmbilder lässt sich ein alchemistischer Symbolgehalt annehmen.²⁸ Dieser setzt sich in die anderen Bilder fort. Im *Seufzen der Steine* von 1896 belegt Strindberg, dass die traditionelle Trennung von organischer und anorganischer Chemie ein Trugbild ist, und dass Mineralien Reaktionen zeigen, die sie als lebendig erkennbar sein lassen. Dazu gehören vor allem (ab-)bildende Eigenschaften, etwa die Fähigkeit, vegetabile Formen zu prägen («Stenarnes suckan», S. 215ff.). Die Grotte ist in diesem Sinne die vegetabile Weiterentwicklung der (durch die Komposition durchscheinenden) Felsklippe aus der Sturmnacht. Solcherlei lebendige Kristalle finden sich auch im Kontext der Alpenlandschaft. In seinem ersten Auftritt in *Stora landsvägen* (1909; *Die große Landstraße*) besingt der Jäger die Alpen: »Weißer reiner Schnee / aus sublimiertem Dampfe! Wasserdiamanten / Ihr, Lilienblumen aus der Kälte versteinert, / Du Mehl des Himmels, das geseiht durch das schwarze Haartuch der Wolken [...]« (S. 106).²⁹ Hier wachsen die Kristalle aufeinander zu: Aufsteigender Wasserdampf und herabfallender Schnee bilden eine Einheit aus Modifikationen ein und desselben Elements.

In der Dornach-Serie schildert Strindberg durch das Medium der Malerei sein alchemistisches System. Wasser und Luft sind das gleiche Element, die Sturmnacht zeigt das ebenso wie die Alpenlandschaft, sogar dem Inselmotiv werden durch Strindberg Nebelschwaden beigelegt. Die Grotte als Bild zwischen Sturmnacht und Alpenlandschaft verkörpert den vegetabilen Aspekt der Kristall-Alchemie Strindbergs. Die Abfolge der Bilder entspricht einer chemischen Reaktion: Während es in der Sturmnacht noch im alchemistischen Welt-Tiegel brodelt, beginnt sich im *Wunderland* das Produkt zu erkennen zu geben. Dies fordert die Interpretation der erfolgten Reaktion heraus; alchemistisch gesprochen: Ist es Gold? *Das Wunderland* symbolisiert diese Interpretation. Es ist auch das Beispiel, um das Strindberg seine Theorie vom Zufall im künstlerischen Schaffen herumschreibt und in der die Interpretation zum integralen Bestandteil des künstlerischen Prozesses gemacht wird. Die Alpenlandschaft schraubt nun die Alchemie in metaphysische Höhen, die bei Strindberg nicht zuletzt durch die grünende Insel verkörpert sind. Noch einmal alchemistisch gesprochen: Das Gold ist im Himmel.

4. Jenseits der Wolken: Bilder des Himmels

Der Himmel ist zunächst einmal »sichtbarer« Bildgegenstand der Dornacher Gemälde – für Landschaftsbilder nichts Ungewöhnliches. Seine Verkörperungen haben aber spezifische Symbolfunktionen. Die Wolken beziehen sich dabei auf den Prozess eines Sichtbar-Machens des Himmels, die *Grünende Insel* und das Licht im *Wunderland* auf den Himmel als Jenseitsvorstellung.

4.1 Wolken

Wolken sind seit der Antike das Musterbeispiel für die strindbergtypische Erkenntnisform des Hinein-Sehens von Dingen in undefinierte bewegliche Formen. Für *Golgotha* beschreibt Strindberg in der esoterischen Bildbeschreibung einen Rembrandtkopf in den Wolken.³⁰ Damit weist er zum einen auf das Verfahren nochmals hin, zum anderen macht er dadurch aber auch das Bild zum Symbol dieses Verfahrens, indem er es auf der Ebene für die Eingeweihten positioniert. *Golgotha* weist in dieser Hinsicht auf das für den Aspekt der Interpretation zentrale Bild *Wunderland* hin, während die *Alpenlandschaft* dann die Wolkendeutung explizit in die transzendente Richtung lenkt. Tatsächliche Nähe der Wolken und metaphysische Nähe zum durch sie verkörperten Himmel schweben bei Strindberg so ineinander wie die Alpen und die Wolken im Gemälde: Der »Wolkenkranz um die Taille des Berges könnte wirklich ein Geleit von Engeln sein« («Över molnen», S. 135).³¹

Die Wolken der Sturmnacht sind dicht bei der Erde, unten, diejenigen der Alpenlandschaft sind dem Himmel als jenseitigem nahe. Es ist »buchstäblich eine überirdische Landschaft« («Upp till solen», S. 99). In seiner Novelle *Över molnen* (1885; »Über den Wolken«) lässt Strindberg den Schriftsteller Henri sagen: »Per nubiles ad astra. Wir sind schon über den Wolken angelangt; haben es somit nicht weit zu den Sternen.« («Över molnen», S. 126)³²

4.2 Licht

Neben den Wolken symbolisiert das Licht den Himmel. In seiner esoterischen Bildbeschreibung deutet Strindberg das *Wunderland* als eine Fülle von Himmelssymbolen. Es ist:

»Das Wunderland; der Kampf des Lichts gegen das Dunkel. Oder das geöffnete Reich Ormuzds und der Auszug der befreiten Seelen

ins Sonnenland; unterdessen fallen die Blumen [...] in ein gnoti seavton vor dem schmutzigen Wasser, das den Himmel spiegelt (Peter Nycklas Himmelreych).«³³

Die Grotte gibt also einen Blick in den Himmel frei, der Strindberg »sehr viel näher zu sein [scheint], als wir glauben, vielleicht, weil er näher ist!«³⁴ Die Dornach-Serie stellt damit den »Anschluss med Jenseits« her, den Strindberg in einem Brief als seine Religion definiert hat.³⁵ Bildliche Bedeutungsträger sind dabei die Wolken und das Licht.³⁶

4.3 Jenseits

Die Wolken und das Licht erlauben den Blick von außen bzw. von unten auf den Himmel. Aber wie sieht für Strindberg der Himmel selbst aus? Einen farblichen Hinweis gibt er in *Wunderland*. Die sonnenbeschiedene Ideallandschaft ist mit der gleichen Farbpalette gemalt wie das letzte Bild der Serie, *Die grünende Insel* – ein klarer Hinweis. Die grünende Insel ist ein für Strindberg zentrales Motiv, das er in seinem Werk wiederholt aufgegriffen hat. Unter anderem durch Böcklins *Toteninsel*,³⁷ aber auch durch seine eigenen Erlebnisse in den Schären vor Stockholm vermittelt, bedeutet für Strindberg die grünende Insel das Paradies (*Tjänstekvinnans son I*, S. 147).³⁸ Er hat dieses Insel-Paradies unter anderem im *Ockulta dagboken* (1896-1908; *Okkulten Tagebuch*)³⁹ und den *Blauen Büchern* (1907/08) (*En blå bok I*, S. 28f.) und »Les étoiles fixes«, (S. 382f.) benannt und näher beschrieben, und es ist Ausgangspunkt für das als Kammerspiel geplante Dramenfragment *Toten-Insel* von 1907. Das Insel-Paradies ist für Strindberg der Ort der Aufhebung aller Gegensätze, unter anderem der Elemente: Es

bestünde aus Inseln, die in etwas schwimmen, das Luft oder Wasser sein könnte. Die Berge bestünden aus allen schönen Gesteinsarten, wären aber nur Gleichnisse. Da die Inseln umher schwämmen, würde die Aussicht ständig verändert werden, und Reisen würden deshalb unnötig. (*En blå bok III*, S. 1451)

Die Elemente, aus denen seine Dornach-Gemälde bestehen und die in der Sturmnacht noch in wildem Kampf miteinander stehen, sind im Paradies in Balance. Versteht man die Gemälde dramatisch narrativ als Folge von Spielorten, ergibt sich aus ihnen die gleiche Reihe wie bei der alchemistischen Interpretation – mit der es im übrigen auch ikonografi-

sche Überschneidungen gibt, etwa in der christlichen Bildformel vom Himmel als kristallinem Meer, ganz im Sinne der transformistischen Alchemie Strindbergs. Auch Wolken begleiten alle Erscheinungsformen christlich-jenseitiger Realität.⁴⁰ Die Bilder aus Dornach sind dann als Stationen einer Himmelfahrt lesbar.

5. Der Himmel als Symbol idealer Erkenntnis

Strindberg präsentiert in der Bilderserie aus Dornach also eine Natur- oder Landschaftswahrnehmung, die transzendental ausgerichtet ist. Zur gleichen Zeit befasst er sich mit fotografischen Experimenten, die ebenfalls Bilder des Himmels ergeben sollen: den Coelestografien (Abb. 6). Für eine differenzierte Deutung der Dornacher Gemälde sind diese Bilder naturwissenschaftlichen Anspruchs von zentraler Bedeutung – Strindberg verfolgt in beiden Medien das gleiche Projekt.

Die Himmelsphäre ist für den Naturwissenschaftler Strindberg das Feld, in dem sich die Gesetze der Wahrnehmung zeigen und verifizieren bzw. falsifizieren lassen. Die Lichtwirkungen der Himmelskörper Sonne und Mond werden von Strindberg mit den Bedingungen der menschlichen Wahrnehmung in Verbindung gebracht. Diese Wahrnehmung ist verfälschend. Licht kann auch ohne äußere Lichtquelle wahrgenommen werden, indem man auf die Augäpfel drückt – wie soll man dann wissen können, ob die Sonne, das »Urlicht«, wirklich rund ist? (»En blick mot rymden«, S. 353ff.) Strindberg ist »neugierig zu wissen, wie sich die Welt unabhängig von [seinem] trügerischen Auge darstellt« (»L'horizon et l'œil«, S. 369). Der Kamera- und der Teleskoplinse bringt er das gleiche Misstrauen entgegen (»Les étoiles fixes«, S. 383). Die Coelestografien entstehen ohne Linsen, um gerade dies zu beweisen. Der Himmel ist in Strindbergs Experimenten der absolute Maßstab der Wahrnehmung und Erkenntnis, das Ideal: Die Bildproduzenten sind die leuchtenden Himmelskörper von Sonne, Mond und Sternen. Sie sind das Idealbild. Und dieses Idealbild kann nie erkannt werden, solange die Natur uns nur Trugbilder gibt – wie das Bild der Sonne als virtuelles Bild dieses universellen allgegenwärtigen Lichts (»La distance du soleil de la terre«, S. 373) oder den Horizont, den wir nur als gerundeten wahrnehmen können (»L'horizon et l'œil«, S. 384f.). Strindbergs Insel-Paradies symbolisiert dabei die Dynamik der Natur ohne deren Trugbildcharakter, da es im Jenseits angesiedelt ist.

6. Die himmlische Aufgabe – Strindberg als Schopenhauers Künstler

Diese wahrnehmungstheoretische Position hat Folgen für den Künstler, der sich als Naturalist versteht und »wahre« Bilder herstellen möchte, sowie dessen Bedingungen der Bildproduktion. Der Himmel ist für Strindberg nämlich nicht nur das ideale Bild, sondern auch der ideale Meister-Bildproduzent-Künstler, der sich in der Fotografie zu erkennen gibt. Dieser Gedanke steht hinter den Coelestografien genauso wie hinter den im Spätwerk erforschten Gesetzmäßigkeiten von Wolkenformationen, in denen Strindberg Konstanten entdeckt (*En blå bok I*, S. 323ff.). Aber nicht nur in den Himmel, auch in Steinen und Wasser zeichnet die Natur mit Licht und Feuer ihre zunächst zufällig scheinenden Chiffren (»Stenarnes suckan«, S. 216ff.). Im Wasser fotografiert die Natur das Umfeld der Fische auf deren Haut (»Dödskallefjäriln«, S. 238). Der Künstler – in *Inferno* wird er »voyant« genannt – hat nicht nur diese Chiffren sehend zu erkennen, sondern ist auch aufgefordert, selbst in analoger Produktionsweise Bilder zu schaffen, also eine himmlische Aufgabe zu übernehmen.

6.1 Strindbergs Problem der Welt als Wille und Vorstellung

An dieser Stelle wird die Unterscheidung zwischen aufgezeichneten und hergestellten Bildern bedeutsam, weil die einen wegen der Übernahme der himmlischen Aufgabe den anderen gleichen sollen – darin liegt der von Strindberg immer geforderte Naturalismus. Der sehende Künstler kann sich der Fotografie – als eines Verfahrens, das die Natur und der Himmel selbst benutzen und das deshalb den Wahrheitsanspruch einlösen kann – bedienen und die gesehenen Zeichen aufzeichnen.⁴¹ Die Korrespondenz von Alpen und Wolken taucht im Spätwerk Strindbergs aus diesem Grunde im Rahmen seiner fotografischen Experimente auf. Der Künstler-Seher steht als solcher aber immer mit einem Bein außerhalb der Natur, steht ihr gegenüber als Beobachter. Auch seine Produkte bleiben deshalb von ihr getrennt, weil sie nicht aufgezeichnet sind, sondern hergestellt. Er ist dazu verdammt, irdische Bilder herzustellen, welche die Natur aus himmlischer Perspektive darstellen sollen – an sich unmöglich, denn »Es gibt ja keine Illusion, die so groß ist wie die Wirklichkeit« (*En blå bok III*, S. 1299). Dennoch: Strindberg glaubt an die Einheit von Geist und Materie (»Solrosen«, S. 361) und damit auch an die Möglichkeit, von der Erde in den Himmel und zurück zu gelangen.

Das Problem Strindbergs ist dasjenige Schopenhauers. Der Titel von Schopenhauers Hauptwerk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erfasst den

Hauptpunkt seiner Philosophie: Die Welt ist für ihn zum einen der Wille.⁴² Dieser Wille ist blind und in allem und jedem, organischer wie anorganischer Natur als deren Wesen vorhanden. Er treibt die Welt ohne Sinn und erkennbare Logik oder Kausalität voran, grundlos und frei, als unendliches Streben ohne Ziel und Richtung. Der Wille ist demzufolge dynamischer, chaotischer Prozess – ganz wie für Strindberg die Natur. Der Wille ist nach Schopenhauer mit den menschlichen Instrumenten wie Sinnesorganen, logischem Verstand und Begriffen nicht zu erfassen, weshalb unsere Bilder der Welt nur Trugbilder sind. Dies sind die Vorstellungen, der andere Titelteil seines Hauptwerks. Strindberg bezieht sich in seiner Naturphilosophie ausdrücklich auf diesen Gedanken Schopenhauers (»En blick mot rymden«, S. 354f.). Der Tod hebt aber, so Schopenhauer, die Täuschung der Erscheinungen auf⁴³ – auch diese Ansicht teilt Strindberg, wie aus seinen Inselbeschreibungen hervorgeht. Aber zu Lebzeiten kann ein nur aus Logik und Kausalität zusammengesetzter Naturalismus die Trugbilder nicht durchdringen.

6.2 Der Traum: supernaturalistische Erkenntnisform und bildnerisches Produktionsmittel

Schopenhauer hat nicht nur dieses Problem beschrieben, sondern auch Lösungsmöglichkeiten.⁴⁴ Der Wille ist auch Form der Erkenntnis – damit ist Erkenntnis möglich, indem man die adäquate Form des Erkennens wählt, die strukturhomolog zum Objekt sein muss. Dieses Objekt ist die Idee. Die Idee ist die allgemeinste Form der Vorstellung und als solche außerhalb der sichtbaren Welt, zeitlos und akausal. Mit der Erkenntnis der allgemeinen Ideen kommt man so dicht wie möglich an die Erkenntnis des Willens heran. Sie erfolgt in fester Kontemplation des Objekts, um in eine reine Anschauung ohne Begriffe überzugehen. Ohne Begriffe wird die Idee dann unverfälscht ansichtig, mit Strindberg gesprochen gewissermaßen ohne die Linse der Begrifflichkeit.

Die strukturhomologe Erkenntnisform der Idee ist für Schopenhauer die Kunst: Das dritte Buch der Welt als Wille und Vorstellung trägt die Überschrift: »Die platonische Idee: das Objekt der Kunst«. Die Kunst betrachtet als »geniale Betrachtungsart« die Ideen. Notwendig ist für den Künstler Genialität. Mit ihr schafft er es, der Idee begriffslos ansichtig zu werden. Als einen wesentlichen Teil der Genialität definiert Schopenhauer die Fantasie.⁴⁵ Die Erkenntnis der Idee löst beim Künstler immer neue, lebendige Vorstellungen aus, befreit von starren Begriffen:

Eben weil die Idee anschaulich ist und bleibt, ist sich der Künstler der Absicht und des Zieles seines Werkes nicht in abstracto bewußt; nicht ein Begriff, sondern eine Idee schwebt ihm vor: daher kann er von seinem Thun keine Rechenschaft geben: er arbeitet, wie die Leute sich ausdrücken, aus bloßem Gefühl und unbewußt, ja instinktmäßig. [...] Nur die ächten Werke, welche aus der Natur, dem Leben, unmittelbar geschöpft sind, bleiben, wie diese selbst, ewig jung und stets urkräftig.⁴⁶

Hier schließt sich der Kreis: Schopenhauer hat – teilweise bis aufs Wort genau – Strindbergs Theorie vom Zufall im künstlerischen Schaffen vorgegeben, die für ihn die richtige künstlerische Methode ist. Mit ihr kann die Idee genial, mit Fantasie und in ihrer wechselhaften Lebendigkeit erkannt werden. »Wenn aber die Phantasie ein Spiegelbild der Wirklichkeit ist, so habe ich doch recht damit, an die wirkliche Wiedergabe einer Realität durch meine Phantasie zu glauben«, heißt es in den *Svarta fanor* (1907; *Schwarze Fahnen*) (*Svarta fanor*, S. 111).⁴⁷ Strindberg ist in seinen Dornach-Bildern ein Künstler im Sinne Schopenhauers. Beide teilen das Objekt der Kunst: die ewige Idee, verkörpert im Jenseits. Doch was Schopenhauer als Idee beschreibt, fasst Strindberg visuell in das Bild des Himmels.⁴⁸ Und was Schopenhauer als Erkenntnisverfahren des künstlerischen Genius beschreibt, fasst Strindberg ebenfalls in Bilder – die aus Dornach.

Das Licht als Himmelssymbol, Teil Strindbergs esoterischer Bildbeschreibung, beschreibt auch Schopenhauer, sogar mit dem gleichen Hinweis auf Ormuzd, der »im reinsten Lichte« wohne: Das Licht bezeichne das ewige Heil, das Paradies Dantes sei eines aus Licht. Lichttransparente Farben verursachen nach Schopenhauer das höchste Glück, und durch die Lichtwirkungen empfinden wir die Spiegelungen im Wasser als ästhetisch angenehm.⁴⁹ All dies findet sich auch in Strindbergs Text zum Bild. Die Übereinstimmungen sind kaum zufällig. Strindberg hatte schon als Angestellter der Königlichen Bibliothek Werke Schopenhauers entliehen, darunter *Über das Seh- und die Farben*, *Die Welt als Wille und Vorstellung* und *Parerga und Paralipomena*.⁵⁰ Sicher kann man Strindbergs Äußerung, Schopenhauer sei »der tiefstinnigste Denker, den ich kenne«⁵¹ nicht auf die Goldwaage legen, aber mit der Gedankenwelt Schopenhauers war Strindberg gut vertraut. Er kannte nicht nur Schopenhauer, sondern auch dessen Schüler Eduard von Hartmanns *Philosophie des Unbewußten*, die er half, ins Schwedische zu übersetzen.⁵² Der gesamte Themenkreis des

»Die Welt für sich und die Welt für mich«, die angesprochenen Gedanken zur Wahrnehmungsmöglichkeit der Welt und der Suche nach ihrem wahren Bild belegen dies. Dass sich Strindberg die Philosophie Schopenhauers nicht zuletzt über dessen Bildsprache angeeignet zu haben scheint, kann dabei nicht verwundern.

6.3 Die Motive der Dornach-Bilder – Symbole des künstlerischen Erkenntnisprozesses

In den Gemälden aus Dornach erarbeitet sich Strindberg neue Bedeutungen ihrer Bildgegenstände, die er unter anderem in den Dramen der folgenden Jahre einsetzt, sie also intermedial (wenngleich immer bildhaft) fruchtbar macht. In *Ett drömspel* (1901; *Ein Traumspiel*) gesteht Strindberg dem Künstler die gleiche herausgehobene Erkenntniskraft zu wie Schopenhauer. Es ist dort der Dichter, der auf Erden lebt, und doch gen Himmel strebt. Den Abgrund zwischen ihnen überwindet er auf drastische Art: Er wälzt sich im Dreck, denn er »hält sich immer in den höchsten Sphären auf, so daß er Heimweh nach dem Schlamm bekommt.« (S. 58).⁵³ Die himmlische Sphäre siedelt Strindberg im Traum an. Der Traum hat als Erkenntnisinstrument jene Eigenschaften, die Schopenhauer fordert, um die Ideen erkennen zu können: Der Traum ist – jedenfalls vor Freud – akausal, unlogisch, überzeitlich, kurz: jenseits der in den Begriffen gefangenen Vorstellungen. Schopenhauer selbst hat diesen Schluss gezogen und vom träumenden Bewusstsein und einem Traumorgan der Wahrnehmung gesprochen.⁵⁴ Wenn man davon ausgeht, dass Strindberg daran interessiert war, ein Bild der Wirklichkeit zu erhalten, das von den menschlichen Sinnen unverfälscht sein sollte, erhält der Traum als Mittel dazu eine Schlüsselfunktion: »Ein Bewußtsein steht über allen, das des Träumers« (*Ett drömspel*, S. 7).⁵⁵ Ist das Leben ein einziger großer Traum als Trugbild,⁵⁶ stellt sich der Traum innerhalb des Traumes als Mittel dar, die Illusion des Bewusstseins zu durchbrechen.⁵⁷ Dies geschieht bei Strindberg an einem bestimmten Ort: der Grotte. In der Traumspiel-Grotte reden der Dichter und Agnes, die Tochter des Himmels über Wahrheit, Erkenntnis und Wahrnehmung – über die Probleme Schopenhauers und Strindbergs:

Die Tochter: [...] das habe ich geträumt ... / Der Dichter: Das habe ich einmal gedichtet! / Die Tochter: Dann weißt du, was Dichtung ist ... / Der Dichter: Dann weiß ich, was Traum ist ... – Was ist Dichtung? / Die Tochter: Nicht Wirklichkeit, aber mehr

als Wirklichkeit ... nicht Traum, aber wache Träume ... / Der Dichter: Und die Menschenkinder glauben, daß wir Dichter bloß spielen ... erfinden und ausdenken! (*Ett drömspel*, S. 91)

Der Dichter erkennt die Welt als Trugbild und dichtet mit träumerischer Fantasie Kunst, die Einblicke in die wahren Ideen verschafft. Dass Strindberg in Dornach Bilder, Fotografien und die hier besprochenen Gemälde dichtet, soll dabei nicht verwirren. Die Grotte ist als Bild mehr als nur Hintergrund für eine realistische Handlung. Sie ist eine Plattform für die Wechselwirkung zwischen Wirklichem und Überwirklichem.⁵⁸ Die Grotte verkörpert die erkenntnisphilosophische Möglichkeit des Künstlers, durch seine kreative Fantasie den Abgrund zwischen Trugbild der Natur und himmlischer Wahrheit zu überwinden. In dem Gedicht »Wolken-Bilder« heißt es: »Insel, du meine grünende Insel [...] Dich sah ich im Traum.« (*Ordalek och småkonst*, S. 72f.) Die Bildmedien verschaffen Strindberg einen unmittelbaren Zugang zu dieser Erkenntnisform. Die Malerei ist Anfang bis Mitte der 1890er Jahre das Medium, in dem sich Strindberg so poeto-alchemistisch äußern kann, wie es ihm zu jener Zeit in der Literatur nicht möglich ist. Wenn Douglas Feuk die Kristallografien und Coelestografien als Einladung zu einer Träumerei über die Materie und ihre inneren Kräfte, als materialisierte Träumerei entlang alchemistischer Bahnen empfindet,⁵⁹ meditiert er über die Kristalle als Bruchstücke der Fingalsgrotte und des Himmels, die sie sichtbar werden lassen. Strindberg wiederum lässt den Himmel in seinen Gemälden der *Alpenlandschaft* und der *Grünenden Insel* sichtbar werden. Das »methodisch erträumte«, also nach chaotischer Weise visionierte und letztlich gemalte Bild ist dabei wahrhaftiger, als Begriffe es erfassen könnten – Graf Max in den *Svarta Fanor* glaubt an den Himmel, weil er ihn in den konstanten Wolkenformen »gesehen« hat! (S. 177f.) Die Motive auf Strindbergs Gemälden oszillieren dabei in sublimer Weise über ihren Sujet-Status hinaus. Ihre Bedeutung liegt auf einer kosmologisch-erkenntnistheoretischen Ebene – die für einen Künstler im übrigen stets auch eine praktische ist. Sie sind aber als Bedeutungsträger notwendig und spezifisch – keine anderen Motive tragen für Strindberg die skizzierten Bedeutungen mit sich. Im Medium der Malerei hat er sie 1894 erstmalig so kohärent formuliert.

7. Schluss

Die Dornach-Serie veranschaulicht nicht nur den Prozess dieser Erkenntnis, sondern symbolisiert auch seine Möglichkeit. (Als Serie betrachtet sind die Gemälde nicht nur Symptom dieser Möglichkeit.) Die Gemälde symbolisieren gleichzeitig das erkennende Verfahren und dessen erkenntnistheoretische Funktion. Damit sind sie notwendigerweise nicht zufällig, »ad libitum«, sondern Ausdruck einer spezifischen Ikonografie.

Golgotha ist der Zustand der Welt, in der alles in alles ineinander fließt. Wir sind von dieser chaotischen Natur getrennt. Dies macht Strindberg deutlich, indem er den Mann im Mantel der Landschaft gegenüberstellt. Die Bilder, die wir uns machen, sind zunächst flüchtige Wolkenphantasmen. Die Anspielung auf Rembrandt verrät, dass die Kunst hier helfen kann. Die drei Grabkreuze sind weiß, was nach der Dame in *Till Damaskus* (1898; *Nach Damaskus*) Gutes bedeutet (Vgl. S. 139), und weisen voraus auf den Weg der Wiederauferstehung aus der irdischen Hölle und die Himmelfahrt ins Paradies.

Dieser Weg wird als Weg der (Zufalls-) Kunst im nächsten Bild beschritten, im *Wunderland* der Grotte, die transmutierende Zwischenform zwischen Erde und Himmel ist, indem aus und auf den Felsen Pflanzen wachsen und im Dunkel der Ausblick ins himmlische Licht möglich ist. Dies ist die Antwort des Künstlers auf die Sturmnacht. Die chaotische Natur ist nicht mehr Gegenüber, sondern im Künstler selbst. Er bekommt einen Ort und Anlass zum Traum, um die Wahrheit hinter den stürmischen Trugbildern zu erkennen. Was er sieht (und dem Betrachter zeigt), stellt Strindberg in den beiden nächsten Bildern vor. Die *Alpenlandschaft* zeigt sich in ihrer himmlischen Dimension dem Künstler, der Erde und Himmel über die Wolken zusammenbringen kann: »Per nubila ad astra«. Er kann dann – auf der *Grünenden Insel* – einen Blick ins jenseitige Paradies werfen und die Idee der Natur als deren adäquate Form erkennen, in der sie sich nicht mehr chaotisch präsentiert.

Er blickt nun ruhig und lächelnd zurück auf die Gaukelbilder dieser Welt, die einst auch sein Gemüth zu bewegen und zu peinigen vermochten, die aber jetzt so gleichgültig vor ihm stehen wie die Schachfiguren nach geendigtem Spiel, oder wie am Morgen die abgeworfenen Maskenkleider, deren Gestalt uns in der Faschingsnacht neckten und beunruhigten. Das Leben und seine Gestalten schweben nur noch vor ihm, wie eine flüchtige Erscheinung, wie

dem Halberwachten ein leichter Morgentraum, durch den schon die Wirklichkeit durchschimmert und der nicht mehr täuschen kann: und eben auch wie dieser verschwinden sie zuletzt, ohne gewaltsamen Uebergang.⁶⁰

Diese Worte Schopenhauers beschreiben Strindbergs grünende Insel. Dass der Weg dieser Erkenntnis durch die Malerei beschränkt wird, ist eine Aussage über die Kraft des Bildmediums, die für Strindberg in den frühen 1880er Jahren noch unmöglich gewesen wäre. Die hier vorgestellten Gemälde Strindbergs aus Dornach sind Traumspiele, mit denen man auf höherer Bewusstseinsstufe hinter die Trugbilder der Welt blicken kann. Was wir dann sehen, ist der Himmel, der sehr viel näher zu sein scheint, als wir glauben, vielleicht, weil er näher ist.

Anmerkungen

- ¹ Strindberg an Birger Mörner, 7.4.1896, in: *August Strindbergs brev*, Bd. XI, S. 155f.
- ² Strindberg: »Nya konstriktningar!«
- ³ Vgl. Feuk: *August Strindberg*, S. 10f.; Paul: »Malerei und Dichtung bei Strindberg«, S. 184f.
- ⁴ Strindberg an Leopold Littmansson (Briefbeilage), 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 179.
- ⁵ Söderström: »Strindbergs måleri«, S. 225-246.
- ⁶ Petri: *Der Bildprozeß bei August Strindberg*, S. 159-79; Rosenblum: *The Paintings of August Strindberg*, passim.
- ⁷ Feuk: *August Strindberg*; Kesting: »Das Unbestimmte und der Zufall«; Petri: *Der Bildprozeß bei August Strindberg*; Sylvan: »August Strindberg som målare«; Söderström: »Strindbergs måleri«.
- ⁸ So spielen für Söderström die symbolischen Motive für Strindberg erst in dessen Malerei ab 1900 eine Rolle: Söderström: »Strindbergs måleri«, S. 246. Anders Sylvan: »August Strindberg som målare«, S. 78, die für die Gemälde von 1894 feststellt, der Symbolismus in ihnen sei Selbstzweck, Form und das Malerische untergeordnet.
- ⁹ Strindberg an Richard Bergh, 26.6.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 106.
- ¹⁰ Strindberg an Leopold Littmansson, ca. 4.8.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 192.
- ¹¹ Z.B. *Den ensamma giftsvampen* (Söderström Nr. 54), 1893, Öl/Leinwand, 47x45 cm, Privatbesitz.
- ¹² »An Fräulein Frida Uhl vom Maler (Symbolisten) August Strindberg«. – *Svartsjukans natt* (Söderström Nr. 52), 1893, Öl/Karton, 41x32 cm, Strindbergsmuseet, Stockholm.
- ¹³ Vgl. Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 177.
- ¹⁴ Carlson: *Strindberg and the Poetry of Myth*, S. 8ff. Er stellt die Mythenbeladenheit der Bildbeschreibungen fest und skizziert in der Dornach-Gruppe eine Art kosmologische Bilderserie, deren Eigenbedeutung er freilich nicht weiterverfolgt.
- ¹⁵ Söderström: »Strindbergs måleri«, S. 237f.
- ¹⁶ Siehe zum Beispiel *Svartsjukans natt* (Anm. 12), *Marin med klippa* (Söderström Nr. 70), 1894, Öl/Karton 40x30 cm, Privatbesitz, *Snöstorm på havet* (Söderström Nr. 77), 1894, Öl/Karton, 66x47 cm, Nordiska Museet, Stockholm.
- ¹⁷ *Golgottha* (Söderström Nr. 61), 1894, Öl/Leinwand, 91x65 cm, Privatbesitz.
- ¹⁸ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 179.
- ¹⁹ *Underlandet* (Söderström Nr. 62), 1894, Öl/Karton, 73x53 cm, Nationalmuseum, Stockholm.
- ²⁰ Strindberg selbst hatte das entstehende *Wunderland* als »unterirdische Grotte« gedeutet: Strindberg: »Nya konstriktningar! eller Slumpen i det konstnärliga

skapandet«, S. 29; vgl. auch Sylvan: »August Strindberg som målare«, S. 92ff.

²¹ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 178.

²² Siehe zum Beispiel *Sagograttan I* (Söderström Nr. 64), 1894, Öl/Karton, 44x33 cm, Privatbesitz; *Inferno* (Söderström Nr. 81), 1901, Öl/Leinwand, 100x70 cm, Privatbesitz; *Grottan (Inferno II)* (Söderström Nr. 98), 1902, Öl/Leinwand, auf Karton aufgezogen, 21x17 cm, Nordiska Museet, Stockholm.

²³ Strindberg: »Nya konstruktningar!«, S. 29.

²⁴ *Alplandskap I* (Söderström Nr. 63), 1894, Öl/Karton, 72x51 cm, Privatbesitz.

²⁵ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 179.

²⁶ *Den grönskande ön II* (Söderström Nr. 59), 1894, Öl/Karton, 72x51 cm, Strindbergsmuseet, Stockholm.

²⁷ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 179.

²⁸ Feuk: *August Strindberg*, S. 28–39; Petri: *Der Bildprozeß bei August Strindberg*, S. 82f.

²⁹ Ein Haartuch ist in diesem Kontext eine Art Sieb aus Haar, meist Rosshaar. Die Relevanz dieser Textstelle für die Ausdeutung des Gemäldes Strindbergs wird gestützt durch dessen esoterische Bildbeschreibung von *Alpenlandschaft I*: »Die Sehnsucht des Wüstenwanderers nach feuchtem Regen, kühlem Schnee, reinem Eis. Meine Augen wenden sich zu den Höhen hin, aber die Müden bleiben am wüsten Boden.« (Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 179). Dieser Gedanke findet sich im Monolog des Jägers im späteren Drama direkt im Anschluss an die zitierte Stelle wieder: »Du heilige Stille, ziehe deine Seidendecke / hoch über den Kopf des müden Wanderers.«

³⁰ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 178.

³¹ Vgl. auch Strindberg: »Samvetskval«, S. 163, wo Leutnant Bleichroden die Alpen betrachtet: »[...] über der Bergkette lag etwas anderes, das Wolken glich; sie waren so fein in den Farbtönen wie neugewaschene Wolle, aber sie hatten Spitzen an sich; und über ihnen lagen kleine leichte Schwaden, die mitunter in die spitzen Wolken übergingen. Er wußte nicht, wo er war, aber es war so schön, daß es nicht auf der Erde sein konnte. War er tot, und war er in eine andere Welt gekommen?«

³² Es müsste eigentlich heißen: »Per nubila ad astra.«

³³ Strindberg an Leopold Littmansson, 31.7.1894, in: *August Strindbergs brev*, Bd. X, S. 178.

³⁴ Strindberg an Torsten Hedlund, 18.7.1896, in: *August Strindbergs brev*, Bd. XI, S. 271.

³⁵ Strindberg an Emil Schering, 27.3.1907, in: *August Strindbergs brev*, Bd. XV, S. 354; die gleiche Formulierung in Strindberg: *Svarta Fanor*, S. 105.

³⁶ Hier kommt auch die Notwendigkeit des »Natur-Landschaft-ohne-Figuren-Symbolismus« zur Geltung. Personifikationen haben als Darstellungsformen des Him-

mels nie eine nennenswerte Rolle gespielt, Wolken hingegen sind regelmäßige Attribute von Himmelsdarstellungen – vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II, Sp. 263f. Das Licht ist die Erscheinungsform des Göttlichen schlechthin; ebd., Bd. III, Sp. 98.

³⁷ Strindberg besaß eine Reproduktion der Leipziger Fassung der *Toteninsel*, Abb. bei Söderström: »Strindbergs måleri«, S. 113. Zu Strindberg und Böcklin jüngst Kraher: *Strindberg et Böcklin*.

³⁸ Siehe nur Strindberg: *Tjänstekvinnans son I*, S. 147.

³⁹ Eintrag vom 24.11.1904, aufgegriffen in Strindberg: *Svarta Fanor*, S. 177f.

⁴⁰ Vgl. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. II, Sp. 255ff., zu den Wolken: Ebd., Sp. 264.

⁴¹ Strindberg zeigt damit, dass die fotografische Technik anzweifelbar ist. Diese Zweifel überwindet er, indem er die Technik zu einem Teil der Natur erklärt. Natürlich macht die Entscheidung für eine Aufzeichnung und damit die Setzung ihrer Bedingung eine »absolute Aufzeichnung« unmöglich.

⁴² Zum folgenden vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 23, S. 173, 167, 210, 227ff.

⁴³ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 54, S. 371.

⁴⁴ Zum folgenden vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 24, S. 178, 187, 233ff., 243f.

⁴⁵ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 36, S. 251ff., 253f. – Fantasie allein reicht nicht aus, die Ideen zu erkennen. Sie kann auch dazu benutzt werden, Luftschlösser zu bauen. Der Geniale betrachtet das Leben selbst, der Fantast huscht von Begriff zu Begriff.

⁴⁶ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 49, S. 313f.

⁴⁷ Siehe auch *Svarta Fanor*, S. 139: »Schopenhauer hat es am besten gesagt: daß der Materie Wirklichkeit fehlt.«

⁴⁸ Der im Hospital aus dem Fenster schauende Leutnant Bleichroden gelangt nur über seine Erinnerung an ein Gemälde zur Erkenntnis, dass er sich in der Schweiz befindet; Strindberg: *Utopier i verkligheten*, S. 163f.

⁴⁹ Vgl. Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 38, S. 270f.

⁵⁰ Vgl. Taub: *Schopenhauer und Strindberg*, S. 43.

⁵¹ Strindberg an Ola Hansson, 19.2.1889, in: *August Strindbergs brev*, Bd. VII, S. 247. In »Gewissensbisse« lässt Strindberg den Priester Ähnliches über Schopenhauer sagen; Strindberg: *Utopier i verkligheten*, S. 157f.

⁵² Carlson: *Genom Inferno*, S. 143. Strindberg lässt in *Gewissensbisse* dieses Werk Hartmanns neben Schopenhauers *Parerga und Paralipomena* auf dem Schreibtisch Leutnant Bleichrodens liegen; Strindberg: *Utopier i verkligheten*, S. 145. Hans Lindström bezeichnet Schopenhauer und Hartmann als »ständige Wegbegleiter« Strindbergs (Lindström: *Strindberg och böckerna*, S. 46).

⁵³ Diese Ambivalenz wird auch in den Bildern Strindbergs sichtbar. Die Coelestografien sehen nicht nur aus wie ein Sternenhimmel, sondern auch wie Gestein. Die

Kristallografien koppeln anorganische Materie mit himmlischem Licht zu einem organischen Bild, und jedenfalls einige der Sturmbilder Strindbergs haben eine Farbtextur, die Gestein evoziert. Dies verwundert umso weniger, als Strindberg dem Himmel in seinen Gestirnen mineralische Eigenschaften unterlegt. (Strindberg: »Stenarnas suckan«, S. 233f.)

⁵⁴ Schopenhauer: »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt«, passim.

⁵⁵ Das höhere Bewusstsein des Träumers gesteht Schopenhauer nicht jeder Art von Traum zu. Strindbergs träumerische Erkenntnis entspricht bei Schopenhauer eher der somnambulen Wahrnehmung; Schopenhauer: »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt«, S. 271. Derartige Unterschiede sind Strindberg durchaus bewusst, vgl. *Svarta Fanor*, S. 111f.

⁵⁶ »Die Welt, das Leben und die Menschen sind also nur ein Phantom, ein Schein, ein Traumbild.« – die Tochter in *Ett drömspel*, S. 115. Auch Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, S. 248, beschreibt die Existenz in der Welt als traumartig.

⁵⁷ Vgl. Schopenhauer: »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt«, S. 264, 303f.: Der Weg der träumenden Erkenntnis sei, weil unabhängig von Raum und Zeit, der Weg durch das Ding an sich.

⁵⁸ Carlson: *Genom Inferno*, S. 56.

⁵⁹ Feuk: »Ett materialiserat drömmeri«, S. 121, 127.

⁶⁰ Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, § 68, S. 502f.

Literatur

Carlson, Harry G. (1982): *Strindberg and the Poetry of Myth*. Berkeley, Los Angeles.

– (1995): *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse*. Stockholm.

Feuk, Douglas (1991): *August Strindberg. Paradisbilder – Infernomalerei*. Hellerup.

– (2001): »Ett materialiserat drömmeri – om August Strindbergs fotografiska experiment«, in: *Strindberg. Målaren och fotografen*. (Ausst. Kat.) Stockholm, S. 117-29.

Kesting, Marianne (1989): »Das Unbestimmte und der Zufall. Über Beziehungen zwischen Strindbergs Dichtung und Malerei«, in: Maria Moog-Grünwald, Christoph Rodiek (Hg.): *Dialog der Künste. Intermediale Fallstudien zur Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Erwin Koppen. Frankfurt a.M. u.a., S. 167-183.

Krahmer, Catherine (2001): *Strindberg et Böcklin. Embarquement pour L'Île des morts*. Paris.

Lexikon der christlichen Ikonographie (1970). Hg. v. Engelbert Kirschbaum u.a. Rom u.a.

Lindström, Hans (1977): *Strindberg och böckerna*. Uppsala.

Paul, Fritz (1989): »Malerei und Dichtung bei Strindberg. Anmerkungen zur Symbol- und Metapherbildung und zur abstrakten Kunst«, in: Leonie Marx, Herbert Knust (Hg.): *Grenzerfahrung – Grenzüberschreitung. Studien zu den Literaturen Skandinaviens und Deutschlands*. Festschrift für P. M. Mitchell. Heidelberg.

Petri, Grischka (1999): *Der Bildprozeß bei August Strindberg*. Köln.

Rosenblum, Robert (1995): *The Paintings of August Strindberg. The Structure of Chaos*. Hellerup.

Schopenhauer, Arthur (1988): »Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt«, in: Ders.: *Parerga und Paralipomena*, Bd. I. Hg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich [1851].

– (1988a): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. I. Hg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich [1859].

Söderström, Göran (1972): »Strindbergs måleri«, in: Torsten Mätte Schmidt (Hg.): *Strindbergs måleri. En monografi*. Malmö, S. 33-254.

Strindberg, August (1918): *Samlade skrifter*, Bd. XXII. Stockholm [»Upp till solen«].

– (1919): *Samlade skrifter*, Bd. XXVII. Stockholm [»Stenarnas suckan«, »En blick mot rymden«, »Le ciel et l'œil«, »Les étoiles fixes«, »La distance du soleil de la terre«, »L'horizon et l'œil«, »Dödskallefjäriln. Forsök i rationell mysticism«, Solrosen«].

- (1972): »Nya konstriktingar! eller Slumpen i det konstnärliga skapandet«, in: Torsten Mätte Schmidt (Hg): *Strindbergs måleri. En monografi*. Malmö, S. 25-30.
- (1977): *Okkulta dagboken* (Faksimileausgabe). Stockholm.
- (1988): *Étt drömspel*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. XLVI. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga).
- (1989): »Ordalek och Småkonst«, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LI. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga), S. 87-198.
- (1989a): *Tjänstekvinnans son I, II*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. XX. Hg. v. Hans Lindström. Stockholm (Nationalupplaga).
- (1990): *Utopier i verkligheten*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. XIX. Hg. v. Sven-Gustav Edqvist. Stockholm (Nationalupplaga), S. 121-139, 141-179 [»Över molnen«, »Samvetskväl«].
- (1991): *Till Damaskus I*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. XXXIX. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga).
- (1992): »Stora landsvägen«, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LXII. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga), S. 101–212.
- (1995): *Sturta Fanor*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LVII. Hg. v. Rune Helleday. Stockholm (Nationalupplaga).
- (1996): »Toten-Insel«, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LXIII. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga), S. 327-345.
- (1997): *En blå bok I*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LXXV. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga).
- (2000): *En blå bok III-IV*, in: Ders.: *Samlade verk*, Bd. LXVII. Hg. v. Gunnar Ollén. Stockholm (Nationalupplaga).
- Sylvan, Gunnel (1948): »August Strindberg som målare«, in: *Tidskrift för konstvetenskap*, S. 63-125.
- Taub, Hans (1956): *Schopenhauer und Strindberg*. 27. Schopenhauer-Jahrbuch.

Die farbigen Abbildungen auf den Seiten 361–367 folgen der Ausgabe:
Petri, Grischka (1999): *Der Bildprozeß bei August Strindberg*. Köln.