

Grischka Petri

AUGUST STRINDBERGS MODERNE MALEREI UND DER ZUFALL IM KUNSTHISTORISCHEN SCHAFFEN

Nothing is so dangerous as being too modern.

Oscar Wilde

I. STRINDBERG ALS VORLÄUFER DER MODERNEN ABSTRAKTION

„Wären sie letztes Jahr in New York gemalt worden, sie wären berühmt.“¹, urteilte 1957 Vernon Young, ein amerikanischer Kunstkritiker, über August Strindbergs Gemälde. Diese waren immerhin mehr als fünfzig Jahre zuvor entstanden.² Eine kunsthistorische Sensation. Strindberg hatte offenbar weit vor seiner Zeit gemalt – und das auch noch als Schriftsteller, außerdem von gewisser Klasse: Der Kunsthistoriker Knut Jaensson schrieb 1949, Strindbergs Gemälde seien schon so abstrakt, daß man sie gut beschneiden könne, und es bliebe trotzdem noch ein gutes Bild übrig.³ Ähnlich hatte der schwedische Bildhauer Carl Milles dreißig Jahre vorher geäußert, Strindbergs Gemälde seien schon „so modern [gewesen], daß man sie nach Belieben drehen und wenden konnte“.⁴ Diese drei Aussagen über Strindbergs Gemälde haben eines gemeinsam: Sie erkennen in ihnen abstrakte Qualitäten und sehen darin ihre Modernität.

Als zu Beginn der sechziger Jahre Strindbergs Gemälde nicht mehr nur als Spielerei eines Dichters betrachtet, sondern als Kunst eines Malers ‚entdeckt‘

¹ Vernon Young: Report from Stockholm. An art of the intelligence reflects the Swedish milieu. In: *Arts* 32 (1958), S. 44–7, hier S. 45. Alle fremdsprachigen Zitate sind von mir übersetzt, G.P.

² Strindberg malte hauptsächlich in den Jahren 1872–74, 1892–94 und 1901–05.

³ Knut Jaensson: „Strindberg som målare“. *Konstrevy* 1949, S. 86–9, hier S. 89.

⁴ Zitiert nach Birger Mörner: *Den Strindberg jag kánt*. Stockholm 1924, S. 133.

wurden, geschah dies unter den Vorgaben dieser Sichtweise. In Strindberg hatte man einen unerwarteten Vorläufer der modernen abstrakten Malerei gefunden. Auf der Kunstausstellung des Europarates „Les Sources du XXe Siècle“ in Paris 1960 ließ sich Schweden durch Gemälde Strindbergs, Hills und Josephsons vertreten.⁵ Im gleichen Jahr organisierte der Strindbergspezialist Göran Söderström eine Ausstellung mit Strindberg-Ölgemälden in Stockholm. Im begleitenden Katalog hieß es, mit den spontanistischen, informellen, abstrakt expressionistischen Strömungen der internationalen Kunst der letzten Jahre habe der Maler Strindberg eine neue Aktualität erlangt.⁶ Diese Aktualität wurde dann nach dem 50. Todestag Strindbergs 1962 dazu genutzt, seine Gemälde auf Europatournee, u.a. nach Ulm, Paris und Humlebæk zu schicken. Seitdem ist Strindberg als Proto-Abstrakter, als schwedischer *Fin-de-Siècle*-Pollock bekannt: „Eigentlich ist das schon ‚action painting‘.“⁷ In der Tat: Eine Betrachtung etwa der *Stadt* von 1903 läßt große Flächen erkennen, auf denen die Behandlung des Farbmaterials interessanter erscheint als die Tatsache, daß dieses Material den Himmel oder das Wasser darstellen soll. Auf *Küstenlandschaft II* wird die Linie, an der Jaensson den unteren Teil abschneiden könnte, um aus dem oberen Teil ein ‚schon‘ völlig gegenstandsloses, ‚modernes‘ Bild zu gewinnen, durch den gerade gezogenen Horizont vorgegeben. Auf *Inferno* scheinen die Konturen im Mittelfeld derart verwischt, daß man darin eine Negierung der gegenständlichen Darstellung sehen mag.

⁵ Von Strindberg wurden gezeigt: *Schneesturm auf See* (Nr. 77 [die Nummernangaben zu Strindbergs Gemälden beziehen sich im folgenden auf das von Göran Söderström erstellte Werkverzeichnis]), Öl auf Karton, 66 x 47 cm, Paris 1894, Nordiska Museet, Stockholm; *Inferno* (Nr. 81), Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, Stockholm 1901, Privatbesitz; *Küstenlandschaft II* (Nr. 107), Öl auf Leinwand 77 x 55 cm, Stockholm 1903, Nationalmuseum, Stockholm; *Die Stadt* (Nr. 115), Öl auf Leinwand, 95 x 53 cm, Stockholm 1903, Nationalmuseum Stockholm.

⁶ Zit. bei Torsten Mätte Schmidt: „Strindbergs måleri inför kritiken. Från Birger Jarls Bazar 1892 till Kinskypalatset 1970“. In: *Strindbergs måleri. En monografi*, hrsg. von Torsten Mätte Schmidt. Malmö 1972, S. 253–325, hier S. 295. Die Arbeiten von Göran Söderström: *Strindbergs måleri*, a.a.O., S. 33–254, und *Strindberg och bildkonsten*. 2. Auflage, Stockholm 1990 (Erstaufgabe 1972), sind für jede Auseinandersetzung mit Strindberg als Maler unbestrittene Grundlage. Sie präsentieren jedoch auch immer wieder Strindberg als Proto-Abstrakten, etwa wenn seine Zufallskunst als ein Programm für den Naturalismus des Materials gedeutet wird. Aus der damaligen Aktualität des ‚Spontanismus‘ heraus verständlich, aus heutiger Sicht überzeichnet.

⁷ Franz Roh: „Strindberg als Avantgardist der Malerei“. *Kunstwerk* 17 (1963), S. 2. Vgl. zum internationalen Presseecho zu Strindberg-Ausstellungen in den sechziger Jahren Schmidt (Anm. 6), S. 294 ff.

Doch reichen diese abstrakten Tendenzen tatsächlich aus, um Strindberg zum Vorläufer der modernen Kunst auszurufen? Wohl kaum. Strindberg löst sich nie von seinem Bildgegenstand,⁸ weshalb es bei ihm immer nur um ‚Teilabstraktionen‘ gehen kann. Schon deshalb müssen die Methoden, seine Gemälde zu beschneiden oder zu drehen, um ihre abstrakten Qualitäten zu beweisen, leicht bizarr wirken – und können nicht viel aussagen. Indem man aus der Abstraktion eine Entwicklungsgeschichte moderner Kunst konstruiert und Strindberg auf ein dazu passendes Podest hebt, erklärt man mithin weder über Strindberg noch über die moderne Kunst viel.

Die abstrakte Sensation Strindberg wirft vielmehr zuallererst ein Licht auf die Geschichte der Kunstgeschichte. Seit den vierziger Jahren bis in die sechziger Jahre hinein (und darüber hinaus) schrieb man die Geschichte der modernen Kunst mit der Tinte der Abstraktion. Jackson Pollock und Barnett Newman waren die Heiligen einer als abstrakt aufgefaßten Moderne, Clement Greenberg ihr Prophet: Die „rein bildhaften oder abstrakten Eigenschaften des Kunstwerks“ seien „die einzig gültigen“, die abstrakte Kunst Höhepunkt der bisherigen kunsthistorischen Entwicklung.⁹ Hier wird das Modell einer Kunstgeschichte präsentiert, die sich linear auf ihre eigene Gegenwart zu bewegt, um von dort aus die Dinge zu betrachten. Indem diese zielgerichtete Entwicklung postuliert wird, wird die Abstraktion zum Merkmal der Moderne und zum Maßstab für vorangegangene künstlerische Aussagen. Nur so läßt sich behaupten, daß dieses Bild „schon“ moderner/abstrakter sei als jenes. Und nur so kann Strindberg zu einem Vorläufer abstrakter Kunst werden, der *deshalb* modern ist.

Mitten im Abstraktions-Boom gab es auch kritische Stimmen. Gunnar Berfelt bemerkte, daß „das ‚Lebendige‘ und ‚Brandaktuelle‘ bei Strindberg ganz einfach darauf beruht, daß seine Gemälde von weitem und mit schwachen Augen dem gleichen, was ‚die spontanistischen, informellen, abstrakt expressionistischen

⁸ Vgl. zur Rolle des Bildgegenstandes bei Strindberg Grischka Petri: *Der Bildprozeß bei August Strindberg*. Köln 1999, S. 116–132; im Hinblick auf abstrakte Malerei S. 164 ff.

⁹ Clement Greenberg (1940): „Zu einem neueren Laokoon“. In: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Dresden 1997, S. 56–81, hier S. 74 f. – Andere Kunsthistoriker haben damals ähnliche Modelle vertreten. Die berühmte Übersichtsgraphik auf dem Umschlag des Katalogbuchs von Alfred H. Barr, Jr.: *Cubism and Abstract Art*. New York 1936, präsentiert ebenfalls eine in die Abstraktion führende Kunstgeschichte, leicht variiert durch die Unterscheidung zwischen geometrischer und nicht-geometrischer abstrakter Kunst.

Strömungen der letzten Jahre‘ zustandegebracht haben“.¹⁰ Ironisch macht er darauf aufmerksam, daß Kunstgeschichte entscheidend durch den Rezipienten geprägt wird. Es kommt auf seinen historischen Abstand an („von weitem“). Es kommt auf seine Voreingenommenheit an („mit schwachen Augen“). Daraus lassen sich Schlußfolgerungen ziehen: Rein äußerliche, formale Ähnlichkeiten haben für sich genommen keine besondere Aussagekraft, sondern sind stark kontextabhängig.¹¹ Strindberg als ‚optischen Vorläufer‘¹² einer modernen Abstraktion zu sehen, verrät etwas über die Zeit, in der Abstraktion und Moderne als eineiige Zwillinge der Kunstgeschichte auftraten. Es verrät etwas über die Begeisterung für die Abstraktion in den sechziger Jahren. Wir wissen nun, was damals modern war, und wie die Kunstgeschichte eine Abstraktionsgeschichte schrieb. Über die Modernität Strindbergs kann *diese* Kunstgeschichte allerdings keine Auskunft geben, man kann es drehen und wenden, wie man will.

II. STRINDBERG ALS VORLÄUFER DES MODERNEN ZUFALLS: EIN KUNSTHISTORISCHES PROBLEM

Macht also eine Betrachtung formaler Ähnlichkeiten Strindberg noch nicht zu einem Vorläufer der modernen Abstraktion, könnte dies stattdessen durch analoge künstlerische Verfahrensweisen begründet werden. Hier rückt Strindbergs berühmter gewordenen Essay über den Zufall im künstlerischen Schaffen ins Blickfeld. In ihm propagiert er „die natürliche Kunst, bei der der Künstler wie die launische Natur arbeitet und ohne festgesetztes Ziel.“¹³ Vorbereitet und ausprobiert hatte Strindberg seine Theorie des Zufalls 1894 im Briefwechsel mit seinem in Paris ansässigen Freund Leopold Littmansson. An ihn schrieb er über seine Malerei:

¹⁰ Gunnar Berefelt: „Den spontane Strindberg“. *Ord och bild* 69 (1960), S. 504–8, hier S. 508.

¹¹ Zu weit gehend Douglas Feuk: „August Strindberg, peintre et photographe“. In: *Lumière du monde – Lumière du ciel*. Ausstellungskatalog Paris 1998, S. 163–166, hier S. 163, der daraus folgert, man solle Strindbergs Gemälde nicht mehr kunstgeschichtlich betrachten. Es sind aber andere Kunstgeschichten möglich.

¹² Roh (Anm. 7), S. 2.

¹³ Strindberg (1894): „Neue Kunstformen! oder Der Zufall im künstlerischen Schaffen“. In: *Verwirrte Sinneseindrücke. Schriften zu Malerei, Fotografie und Naturwissenschaften*, hrsg. von Thomas Fechner-Smarsly. Dresden 1998, S. 30–38, hier S. 31.

Die Teleologie des Zufalls [...] Spritzmatsch aufs Geratewohl; keine zwei Stücke gleich, niemals ermüdend. // So male ich! Darum können meine Bilder nicht nachgemacht werden [...].¹⁴

1. INFORMEL UND ANDERE: DER ZUFALL ALS MODERNES WERKMittel?

Der Vergleich mit den Verfahren der abstrakten Nachkriegs-Malerei scheint die künstlerische Vorläuferstellung Strindbergs erneut zu begründen. Otto Stelzer hat sie so beschrieben:

Das informelle Bild [...] erwächst aus dem Prozeß des Malens selbst, es ist ein Niederschlag dieses Prozesses auf der Leinwand. Zur rein manuellen Faktur kommen zufällige Materialspuren durch das Fließenlassen der Farbe, durch ihre Verkrustungen beim Auftrocknen usw. hinzu. Der Zufall wird geradezu als Werkmittel in Dienst gestellt. Bilder, die so entstehen, [...] lassen sich nicht wie frühere Kunst kopieren.¹⁵

Das hier formulierte informelle Primat der Farbe, das insofern wörtlich genommen wird, als bei der Herstellung des Bildes vom Farbauftrag ausgegangen wird, lautet bei Strindberg:

Also los: Mit dem Messer [...] verteile ich die Farben auf der Pappe, und dort mische ich sie, in der Absicht, eine ungefähre Zeichnung zu erhalten.¹⁶

Die Parallelen sind mehr als verblüffend: Die Herangehensweise, die herausgehobene Rolle der Farbe, die Materialverwendung nach der ‚Teleologie des Zufalls‘ bzw. der ‚Zufall als Werkmittel‘, sogar als i-Tüpfelchen die Beobachtung, daß die so entstandenen Bilder aus diesen Gründen schlecht kopiert werden können, lassen Strindberg über formale Ähnlichkeiten hinausgehend als Proto-Informellen dastehen. Zwei Epochen, ein Gedanke? Nicht mehr die Abstraktion an sich, sondern der Einsatz des Zufalls, um Abstraktion zu verwirklichen, wird dann zum

¹⁴ Strindberg, 13.8.1894 an Leopold Littmansson, in: August Strindbergs Brev, hrsg. v. Torsten Eklund (Bde. I–XV) und Björn Meidal (Bde. XVI–XX). Stockholm 1948–1996, Bd. X, S. 215.

¹⁵ Otto Stelzer: *Kunst und Photographie. Kontakte–Einflüsse–Wirkungen*. München 1966, S. 153.

¹⁶ Strindberg (Anm. 13), S. 36.

Kennzeichen der Moderne, und Strindberg wäre wieder (aus anderen als rein formalen Gründen) deren Vorläufer.

Die Kunstgeschichte hat den Zufall aber nicht nur in der informellen Abstraktion ausgemacht. Deshalb ist dank seines Essays Strindberg – verrührt mit einer Prise Wahnsinn aus dem Roman *Inferno* – auch zum Vorläufer von Salvador Dalís paranoisch-kritischer Methode des surrealistischen Automatismus ausgerufen worden.¹⁷ Er präfiguriert die Frottagen Max Ernsts ebenso wie die *Ready-Mades* von Duchamp.¹⁸ In unserer chaosfaszinierten Zeit zwischen Selbstreferentialität und Entropie ist er fraktal denkender Chaostheoretiker-Maler.¹⁹ Die festgestellte Analogie zum informellen Malverfahren ist nur eine unter vielen möglichen, denn der Zufall ist in der Moderne anscheinend in vielen Erscheinungsweisen präsent. Aber ist der Zufall deshalb schon das, was Modernität ausmacht, insbesondere diejenige der Strindbergschen Gemälde? Um diese Frage zu beantworten, und um zu einem Strindberg adäquaten Maßstab von Modernität zu gelangen, empfiehlt es sich, zunächst seine eigenen Texte zum Thema zu Rate zu ziehen. Sein Aufsatz „Was ist die Moderne?“ entstand zur gleichen Zeit wie der „Zufall im künstlerischen Schaffen“, der ihn zum Vorläufer der Moderne werden ließ.

2. ‚WAS IST DIE MODERNE?‘

Auf den ersten Blick gehen die beiden Essays Hand in Hand, indem Strindberg im Moderne-Aufsatz auf die Aktualität der ‚spontanistischen‘ Malerei aufmerksam macht und registriert, daß „die Studien, die man in fünf Minuten auf die Leinwand gebracht hat“, im Trend liegen.²⁰ Der Zufall als Merkmal der Moderne, auch bei Strindberg selbst. Doch bei näherem Hinsehen läßt er die Frage nach der Modernität als sinnlos dastehen. Strindberg nimmt die Moderne unter Beschuß. Moderne ist relativ:

¹⁷ Francisco Calvo Serraller: „La campana sumergida“. In: *Strindberg*, Ausstellungskatalog IVAM Centre Julio González. Valencia 1993, S. 25–57, hier S. 27 ff.

¹⁸ John B. Smith: „Strindberg’s visual imagination“. In: *Apollo* 92 (1970), S. 290–7, hier S. 294; Otto Stelzer: *Vorgeschichte der abstrakten Kunst. Denkmodelle und Vor-Bilder*. München 1964, S. 97.

¹⁹ Vgl. Thomas Fechner-Smarsly: „Nachwort“. In: *Verwirrte Sinneseindrücke* (Anm. 13), S. 259–299, hier S. 295; Petri (Anm. 8), S. 176 ff.

²⁰ August Strindberg (1894): „Was ist die Moderne?“ In: *Verwirrte Sinneseindrücke* (Anm. 13), S. 45–52, hier S. 46. In dieser Feststellung liegt natürlich auch eine Selbstversicherung der Trendkonformität seiner eigenen Gemälde.

– Sie fürchten, nicht modern zu sein? fragt man mich.

– Nein, Madame! Ich habe so viele moderne Epochen hinter mir, daß ich nicht mehr die Hoffnung habe, noch einmal das alte Phänomen zu erleben, das als modern gepriesen wird.

Ich habe Meister Edouard Manet und seinen Impressionismus gesehen; ich habe ihn entdeckt, vorgestellt, eingeführt und gepredigt! Ich habe die Symbolisten entdeckt, vorgestellt und protegirt – ich weiß nicht, wieviele! – Und schließlich habe ich die Synthetiker entdeckt. Aber ich stelle keinen Modernen mehr vor, nachdem ich viermal eidbrüchig geworden bin. Und sie können mir glauben, Madame, ich habe auch den armen Manet abgesetzt, ich habe Bastien Lepage öffentlich verhöhnt, ich habe die Symbolisten auf eine Weise verleugnet, daß ich nicht mehr weiß, was ich mit den Synthetikern machen soll, in fünf Jahren nämlich, wenn die Pointillisten sich durchgesetzt haben.
[...]

Und wenn das Alter wüßte – ein Mittel wüßte, die Jugend zu lehren, wie rasch die Moderne vergeht, heute schneller als früher, und daß die vergangene Moderne älter ist als die Alte selbst, man würde sich hüten vor dem Etikett ‚modern‘.²¹

Strindberg fokussiert den Begriff der Moderne in seiner Bedeutung von wechselnder Mode. Die Moderne ist ständig neu, und deshalb vergänglich. Mit der Eigenschaft ständiger Veränderung relativieren sich die historischen Zeitabstände, die Chronologie, was alt und was neu ist, und damit, was modern ist. „Die Moderne ist das, was wir brauchen, so wie wir geworden sind, durch die Zufälle der Evolution.“²² Das Bedürfnis des Begriffsverwenders prägt die Verwendung des Begriffs. Anders: Moderne *ist*, existiert jeweils nur unter bestimmten Bedingungen in bestimmten Situationen. Das lenkt den Blick von der Moderne zurück auf den Zufall, vom historischen Begriff auf die Strindbergsche Ästhetik. Hinter beiden steckt dasselbe Prinzip, ohne daß sie sich gleichsetzen ließen. (Im Gegenteil, das Zufällige an ihnen verbietet dies geradezu.) Die Moderne ist ständig neu. Die

²¹ Strindberg (Anm. 20), S. 50 f. – Es ist unwahrscheinlich, daß Strindberg mit den Synthetikern die Pointillisten (Georges Seurat, Paul Signac) meint, wie im Kommentar zum Artikel (a.a.O., S. 302) angegeben, da er beide voneinander unterscheidet. 1889 stellte im Pariser Café Volpini eine ‚Impressionistische und synthetistische Gruppe‘ ihre Kunst aus, der Kreis der Maler von Pont-Aven. Zu ihnen gehörten u.a. Emile Bernard, Paul Gauguin, Emile Schuffenecker und Paul Sérusier. Diese Gruppe meint Strindberg. Möglicherweise bezieht er auch die Nabis ein, die sich auch den Synthetismus Gauguins zum Vorbild nahmen, etwa Pierre Bonnard, Maurice Denis, Félix Vallotton und Edouard Vuillard. Die beiden letzteren standen in einer gewissen Beziehung zu Strindberg. Vuillard war Bühnenbildner beim Théâtre de l’Œuvre, als dort Lugné-Poe 1894 Strindbergs *Gläubiger* und *Der Vater* inszenierte, und Vallotton gestaltete das Programmheft für den *Vater*.

²² Strindberg (Anm. 20), S. 49.

Zufalls-Gemälde sind ständig neu.²³ Die Moderne funktioniert als Begriff gemäß Strindberg genauso wie seine Bilder als Interpretationsobjekt.

3. SKOGSSNUVISMUS

Strindberg weiß das. Er erklärt brieflich, wie modern (neu) seine Bilder sind: „Es ist nämlich eine neue (?) Kunst, die ich erfunden habe und L’art fortuite nenne“. Und er relativiert sogleich die Modernität und setzt eine Fußnote hinter das eingeklammerte Fragezeichen: „d.h. alte“.²⁴ Die Parallele von Moderne und Zufall ist da. Aber beide relativieren sich gegenseitig, wie dies auch Strindbergs Essays über Zufall und Moderne tun. Bei beiden kommt es auf die persönliche Erfahrung an, auf die des Begriffsverwenders genauso wie auf die des Bildrezipienten. Miteinander verklammern lassen sie sich durch Strindbergs Erfindung des ‚Skogssnuvismus‘. Er beansprucht mit diesem Begriff zunächst Modernität als neue Kunstrichtung:

Ich habe ein paar Malstudien, nach der Phantasie, die ich Dir zeigen möchte. Eine ‚neue Richtung‘, die ich selbst erfunden habe und Skogssnuvismus nennen will.²⁵

Gleichzeitig soll ‚Skogssnuvismus‘ die Funktionsweise beschreiben, die Strindberg seinen Bildern zgedacht hat. Strindberg erzählt in seinem Essay über den Zufall im künstlerischen Schaffen, wie er den Skogssnuvismus erfand, d.h. eher wie der Skogssnuvismus ihn fand:

– Sie erinnern sich, Messieurs, an den Jungen in den Volksmärchen, der in den Wald geht und ‚die Waldfee‘ entdeckt. Sie ist schön wie der Tag, mit smaragdgrünem Haar et cetera. Er nähert sich, und die Fee kehrt ihm den Rücken zu, der einem Baumstumpf ähnelt.

Selbstverständlich hat der Junge nichts weiter gesehen als den Baumstumpf, und seine Phantasie, in Bewegung gesetzt, hat den Rest hinzugedichtet.²⁶

Genau diese Hinzudichtung des Rezipienten intendiert Strindberg auch für seine Gemälde. Stärker noch: Seine Zufallskunst zielt auf einen ständigen Integrations-

²³ Vgl. Strindberg (Anm. 13), S. 36.

²⁴ Strindberg, 31.7.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 177.

²⁵ Strindberg, Mai 1892 an Richard Bergh, Brev IX, S. 40. – Die ‚Skogssnuva‘ ist eine Dialektbezeichnung für Waldfee oder Waldgeist. Da ‚Waldfeeismus‘ durch die Vokalhäufung seltsam wirkt, möchte ich bei der schwedischen Bezeichnung bleiben.

²⁶ Strindberg (Anm. 13), S. 34 f.

prozeß von Produktion und Rezeption. Letztere wird Teil des Kunstwerks: Dieses verändert sich, je nachdem, wie der Betrachter gestimmt ist, und zeigt mal große Schlangen, mal schwebende Feen.²⁷ Es ist, um einen Blick am Text vorbei zu riskieren, tatsächlich nicht sicher, ob *Wunderland*²⁸ einen Teich oder einen Blick aus dem Unterholz in den wolkenverhangenen Himmel zeigt. Die skogssnuvistische Kunst fordert eine Leistung vom Interpreten und integriert ihn in ihr Konzept. Der Blick auf das Bild produziert dieses in jedem Moment neu. Das Werk wird durch die Reaktion der Interpreten erweitert. Es symbolisiert und verkörpert dadurch auch seine eigene Interpretation.²⁹ Die zeitgenössische Kunstkritik verhielt sich in diesem Sinne programmgemäß. Sie dichtete den Rest hinzu:

Ob *Schneetreiben auf dem Meer* ein zum Trocknen aufgehängtes schmutziges Laken vorstellen soll oder das Muster einer neuen Methode zum Streichen von Stalltüren ist, läßt sich unmöglich sagen, ebensowenig, ob *Packeis* ein Teller Margarinebrote oder eine Schüssel gegrillte Kalbsfüße mit Hirnsoße sein soll. // *Stangenboje* könnte man für ein altes Butterfaß halten, das dem Nordischen Museum übereignet werden soll, und *Spierentonne* für ein Stilleben mit einem Motiv vom Hof der Straßenreinigung.³⁰

Der Prozeß ist immer der gleiche, die Verknüpfung ist eine andere. Die Bildinterpretation erfolgt individuell „je nach meiner seelischen Verfassung“³¹ und meinem Interpretationszweck. Will der mißgünstige Kunstkritiker Margarinebrote, sieht er Margarinebrote. Will der wohlgesonnene Kritiker Gedichte, Sehnsüchte und Träume, sieht er diese.³² Die Erfahrung des skogssnuvistischen Zufalls ist also immer eine sehr persönliche.

²⁷ Strindberg (Anm. 13), S. 37.

²⁸ *Das Wunderland* (Nr. 62), Öl auf Pappe, 73 x 53 cm, Dornach 1894, Nationalmuseum, Stockholm.

²⁹ Petri (Anm. 8), S. 106 ff.

³⁰ Från Birger Jarls Stad (Stockholm) v. 2.8.1892, zitiert bei Schmidt (Anm. 6), S. 258. Die genannten Bilder sind *Schneetreiben auf dem Meer* (Nr. 37), Öl auf Pappe, 24 x 33 cm, Dalarö 1892, Prins Eugens Waldemarsudde Stockholm; *Packeis* (Nr. 29), Öl auf Zinkplatte, 25 x 34 cm, Dalarö 1892, Privatbesitz; *Stangenboje* (Nr. 36), Öl auf Pappe, 31 x 19 cm, Dalarö 1892, Nationalmuseum Stockholm und *Spierentonne* (Nr. 35), Öl auf Pappe, 31 x 20 cm, Dalarö 1892, Nationalmuseum Stockholm. Zu *Packeis* schreibt Waldemar Bülow in *Folkets Tidning* (Lund) v. 7.12.1892: „Es ist sehr gut möglich, daß es Packeis ist, aber es ist auch sehr gut möglich, daß es einige Mehlsäcke sind.“ (zit. a.a.O., S. 261).

³¹ Strindberg (Anm. 13), S. 31.

³² Sven Lange: „Strindberg som Maler“. *Politiken* (Kopenhagen) v. 22.10.1894.

4. DER ZUFALL IM KUNSTHISTORISCHEN SCHAFFEN

Sie setzt sich bis in die Kunstgeschichte fort, wo sie in Gestalt diverser ‚moderner‘ Kunstrichtungen, für die Strindberg als Vorläufer in Anspruch genommen wird, den Zugang zu seinen Bildern erschwert. Die Kunst des Zufalls erscheint auch kunsthistorisch immer wieder neu.³³ Will der Kunsthistoriker Abstraktion als Moderne, sieht er in Strindbergs Gemälden moderne Abstraktion. Will er Surrealismus, sieht er Surrealismus. Mit anderen Worten: Die Kunstgeschichte reagiert hinzudichtend genau wie alle anderen Rezipienten von Strindbergs Gemälden. Der Unterschied ist, daß sie unter Hinzunahme seines Zufalls-Essays dort ‚moderne‘ Ismen erkennt, wo von Strindberg visuell oszillierende Gegenstände angelegt wurden – Blumen, die Malven oder Rosen sein können, oder Teiche, die Wolken sein können, oder umgekehrt. Ob Strindbergs Gemälde modern sind oder nicht, liegt allein an dem Zufall, mit dem die Modernität gleichgesetzt wird – oder nicht. Besser nicht. Den Zufall als bildenden Künstler gab es auch schon vor der Moderne. Dahlbäck erinnert in diesem Zusammenhang an Leonardo da Vincis künstlerischen Ratschlag, in den zufälligen Feuchtigkeitsflecken an Steinmauern Figuren zu erkennen.³⁴ Das Element des Zufalls macht Strindbergs Gemälde nicht modern, aber es läßt sie genauso funktionieren wie der Begriff der Moderne. Will man mit dem Zufall erklären, warum sie modern sind, läuft man Gefahr, nur Zufälliges zu erklären.

Sie erinnern sich, liebe Leserinnen und Leser, an den Kunsthistoriker, der in das *Fin-de-Siècle* geht und ‚den Vorläufer Strindberg‘ entdeckt. Er ist modern wie das Heute, mit expressivem Farbauftrag et cetera. Er nähert sich, und Strindberg kehrt ihm den Rücken zu, der einem Gemälde ähnelt. Selbstverständlich hat der Kunsthistoriker nichts weiter gesehen als Strindbergs Gemälde, und seine Phantasie, in Bewegung gesetzt, hat den Rest hinzugedichtet. „Und da sage man noch, die Kunst existiere als ein Ding an sich!“³⁵

³³ Johan Dahlbäck: „Konsternas kaleidoskop. Retorik och estetik i Strindbergs ‚Des arts nouveaux...‘“. *Tidskrift för litteraturvetenskap* 19 (1990), S. 3–16, hier S. 5.

³⁴ Dahlbäck (Anm. 33), S. 4 f.; S. 5: „Es ist klar, daß es wenig zu erfinden gibt, wenn man zufällig nach Leonardo geboren wurde.“ Vgl. Leonardo da Vinci: *Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*, hrsg. von André Chastel. München 1990, Nr. 349. Otto Stelzer (Anm. 18), nennt u.a. Keller und Novalis als Künstler, die vor Strindberg mit dem Zufall arbeiteten.

³⁵ Strindberg (Anm. 13), S. 37.

III. STRINDBERGS MODERNE MALEREI

Wenn nun die moderne Kunst nicht existiert – die Gemälde Strindbergs existieren. Es sind Gemälde, „deren Entstehung zur Hälfte dem Zufall überlassen worden ist“³⁶ – die *andere* Hälfte zu untersuchen, ist gerade Aufgabe der Kunstgeschichte. Doch die blieb oft in der Hälfte des Zufalls, wie sie ihn in Strindbergs Essay über neue Kunstformen vorgefunden hatte, stehen. Dahinter versteckt sich eine gewisse Vernachlässigung der Bilder des Malers zu Gunsten der Texte des Autors August Strindberg. Der Autor schreibt, er habe „eine Theorie für die automatische Kunst improvisiert“³⁷, und diese Theorie wird direkt auf seine Gemälde übertragen. Aber welcher Maler hält sich konsequent an sein ästhetisches Programm? Natürlich wäre es nicht möglich, zu differenzierten Aussagen über Strindbergs Malerei *ohne* seine schriftlichen Äußerungen zu gelangen. Wohin diese rein äußerliche Bildbetrachtung führt, ist oben angedeutet worden. Doch sollte man nicht in das andere Extrem zu großer Textbefangenheit verfallen. Daß die Gemälde Strindbergs nicht so aussehen wie ein Pollock oder ein Dalí, sondern wie Gemälde aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ist eben kein Zufall. Strindbergs Bilder begrenzen die Zufälligkeit ihrer Interpretation selbst. Spuren von Überarbeitungen zeigen deutlich die ‚andere Hälfte‘ der Bildproduktion, die nicht dem Zufall überlassen wurde.³⁸ Die Offenheit des Bildgegenstandes ist ebenfalls nicht grenzenlos: Es ist zum Beispiel evident unsinnig, auf *Wunderland* eine Wüstenlandschaft zu entdecken. Auch eignet sich Strindbergs Malerei nicht für alle modernen Richtungen als Vorläufer. Der Skogssnuvismus ist beispielsweise keine Proto-Pop-Art. Sinnvoller, als nur den von ihnen eingeräumten Deutungsfreiraum auszufüllen, ist es für eine Annäherung an Strindbergs Gemälde, sich an den Grenzen ihrer Interpretation entlangzutasten. Dies kann unter verschiedenen Gesichtspunkten geschehen: im Verhältnis zwischen Künstler und Rezipienten, im Verhältnis der unterschiedlichen Medien und Projekte zueinander, derer sich Strindberg bediente – Malerei, Photographie, Dramen, Romane, alchemistische Experimente –, und schließlich im Verhältnis zwischen dem Maler Strindberg zu anderen Künstlern, zu den Strömungen seiner Zeit, die sich selbst als modern oder sogar als avantgardistisch empfanden. Aus Platzgründen, und weil dieser Aspekt dezidiert Probleme

³⁶ Strindberg, 31.7.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 177.

³⁷ Strindberg (Anm. 13), S. 34.

³⁸ Vgl. etwa die Beobachtungen von Söderström (Anm. 6), S. 235 f. zu den in Dornach entstandenen Bildern.

der Kunstgeschichtsschreibung berührt, soll hier nur die letzte Fragestellung verfolgt werden. Strindbergs Prämisse aufnehmend, daß Moderne relativ ist, sollen jenseits des Zufalls die Relationen, aus denen sich die relative Moderne für die Kunst Strindbergs ergeben könnte, skizziert werden: „Die Moderne jeder Epoche ist die Art des Schaffens, die der Auffassungsgabe der Zeitgenossen am besten entspricht.“³⁹

1. STRINDBERG AUF DALARÖ: DIE ‚MODERNE SCHWEDISCHE STIMMUNGLANDSCHAFT‘

Der Auffassungsgabe der Zeitgenossen entsprachen in den naturalistischen 1880er Jahren in Schweden präzise Beobachtung, meßbare Naturgesetze, als Schlagwort: ein positivistischer Naturalismus. Als adäquate Art des Schaffens kam für Strindberg die Kunst nicht richtig in Frage, erst recht nicht die bildende Kunst. Ihm ging es in dieser Zeit vor allem darum, antikonservativ-gesellschaftskritisch wirksam zu sein. Der Schriftsteller wurde zum Journalisten. 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: „O du elende Ästhetik – und verdammte Kunst!“⁴⁰ Seiner Kritik fielen nicht nur Institutionen wie Kunst, Kirche, Bildung und Ehe zum Opfer, sondern schließlich auch seine wirkliche Ehe mit Siri von Essen. „Zerstöre wie der Teufel, reiß’ den Himmel herunter, die Bibel, und die Kunst! Laß’ keinen Stein auf dem anderen!“⁴¹ rät er seinem jüngeren Kollegen Verner von Heidenstam. Zerstören, um die Wahrheit zu finden, das war Strindbergs naturalistische Kunst in den 1880er Jahren. Dann hatte er alle Wahrheiten zerstört und stand mangels Materials vor dem literarischen Nichts: „Wahrscheinlich bin ich leergeschrieben.“⁴² Jedenfalls hatte er sich als Ideologe in eine literarische Sackgasse manövriert.

³⁹ Strindberg (Anm. 20), S. 45. – Jean Cassou hat schon 1962 (im Vorwort zu: August Strindberg. Peintures. Ausstellungskatalog Paris 1962, o.P.) darauf aufmerksam gemacht, daß man Strindbergs Malerei besser vor dem Hintergrund seiner eigenen Zeit als mit Maßstäben von ihr angeblich antizipierter Epochen verstehen kann; in diesem Sinne auch Robert Rosenblum: *The Paintings of August Strindberg. The Structure of Chaos*. Hellerup 1995, S. 8.

⁴⁰ Strindberg, 25.1.1884 an Bjørnstjerne Bjørnson und Johan Lie, Brev IV, S. 22.

⁴¹ Strindberg, 11.6.1885 an Verner von Heidenstam, Brev V, S. 96.

⁴² Strindberg, 12.7.1889 an Axel Strindberg, Brev VII, S. 352.

Um aus ihr wieder herauszufinden, mußte er an die verdrängten Bildkünste anknüpfen. Mit der Photographie hatte er bereits unter positivistischen Vorzeichen experimentiert. Sie war für Strindberg ein Bildmedium, das gemäß seinem politischen Kunst-Programm in der Lage war, die Wahrheit zu zeigen. Photographie war gar keine Kunst, also nicht verdammenswert. Aber sie war ein Medium, das Strindberg den Weg zurück zum Bild zeigen konnte. Das geschah in der zweiten Jahreshälfte 1886 mit zwei Projekten: der photographischen Erfassung der französischen Landbevölkerung im Rahmen einer Zugreise und der sogenannten Gersau-Suite, die Strindberg im Kreise seiner Kinder, am Schreibtisch, mit Siri beim Backgammonspiel oder in Posen als russischer Anarchist oder in Frack und Zylinder zeigen.⁴³ Für Strindbergs Malerei war die Zuwendung zu einem genuin visuellen Medium in der Wüste der naturalistischen Bildfeindlichkeit entscheidend. Sie erlaubte es ihm, sich in der literarischen Sackgasse der Malerei zuzuwenden.

Der Mal-Funke zündete, als er sich 1892 auf der Schäreninsel Dalarö aufhielt. Schon immer hatten Maler zu seinem Freundeskreis gehört. Jetzt fand er sich umgeben von Künstlern, die malerisch vor den gleichen Problemen standen wie Strindberg literarisch. Nach einem Jahrzehnt akademie-oppositioneller Naturbeobachtung und Freilichtmalerei wies der Trend der schwedischen Malerei in eine andere Richtung. Die Kunst war allgemein an die Grenzen dessen gelangt, was der Naturalismus der achtziger Jahre zu bieten hatte; man war der Rationalität überdrüssig geworden. Stattdessen wollte man mit Licht und Landschaft innere Stimmungen widerspiegeln.⁴⁴ Umgekehrt waren die inneren Augen ein Mittel, die Natur neu zu deuten. Natur blieb der Ausgangspunkt, weshalb realistische oder naturalistische Aspekte wie die Räumlichkeit, in den quasi-symbolistischen Werken der skandinavischen Maler eine aktivere und bedeutendere Rolle als z.B. in

⁴³ Zu diesen Projekten Clément Chéroux: *L'expérience photographique d'August Strindberg*. Arles 1994, S. 9 ff. und S. 23 ff.; Per Hemmingsson: *August Strindberg som fotograf*. 2. Aufl., Åhus 1989, S. 16 ff. und S. 27 ff.; Petri (Anm. 8), S. 31 ff. und S. 38 ff.

⁴⁴ Richard Bergh: „Karl Nordström och det moderna stämmningslandskapet“. *Ord och bild* 6 (1897), S. 97–112, hier S. 110. – Zur schwedischen Stimmungslandschaft siehe Torsten Gunnarsson: *Nordic Landscape Painting in the Nineteenth Century*. New Haven, London 1998, S. 203 ff., 229 ff. und Lars Olof Larsson: „Landschaftsmalerei zwischen Nationalromantik und Symbolismus“. In: *Sprache der Seele*. Ausstellungskatalog Koblenz/Kiel, hrsg. von Hans-Werner Schmidt und Klaus Weschenfelder. Kiel 1995, S. 26–36.

Frankreich spielen.⁴⁵ Maler wie Karl Nordström, Prinz Eugen oder Richard Bergh, der sich auch als wichtiger Theoretiker der neuen Richtung hervortat, entwickelten aus diesen Kombinationen das Genre der Stimmungslandschaft.

Strindberg ließ sich von dieser künstlerischen Aufgabenstellung inspirieren. In seiner Autobiographie und seinem Roman *Am offenen Meer* hatte er begonnen, sich den inneren Zuständen, der Seele der Menschen und vor allem seiner eigenen zuzuwenden. Diese Themen konnte er nun auch bildhaft angehen und sie malen anstatt zu beschreiben.⁴⁶ Dazu knüpfte er auch an eine eigene Entdeckung an, die er lange Zeit vorher gemacht hatte, als er Anfang der siebziger Jahre seine ersten Malversuche unternahm: den emotionalen Ausdruckswert von Farbe. Sein *Seestück im Mondschein*⁴⁷ von 1874 wirkt vor diesem Hintergrund wie ein Vorbote der Stimmungslandschaft, Strindbergs naturalistisch-kunstfeindliche Phase wie ein Intermezzo. Für die Wirkungsweise der Stimmungslandschaft war er individuell disponiert. Die vielzitierte Stelle aus seiner Autobiographie, die er Mitte der achtziger Jahre, rückblickend auf die Zeit Mitte der siebziger Jahre, schreibt, liest sich wie eine Programmschrift der Stimmungslandschaftsmalerei:

Man sollte sein Inneres malen, und nicht hingehen und Stock und Stein abzeichnen, die ja für sich bedeutungslos waren, und nur, indem sie den Schmelzofen des wahrnehmenden und fühlenden Subjekts durchliefen, eine Form bekommen konnten. Deshalb wurde nicht draußen studiert, sondern man malte zu Hause aus dem Gedächtnis und mit der Phantasie. Johan malte immer das Meer, mit der Küste im Vordergrund; knorrige Kiefern, einige nackte Schären weiter draußen, eine weißgestrichene Bake, ein Seezeichen, eine Stangenboje. Die Luft war meist bewölkt, mit einer schwachen oder starken Lichtöffnung am Horizont; Sonnenuntergänge oder Mondschein; niemals helles Tageslicht.⁴⁸

Seltsam, daß diese Bildbeschreibungen viel besser auf die Bilder passen, die Strindberg fünf Jahre nach Niederschrift dieser Stelle malen wird, als auf diejenigen, die er zwölf Jahre vorher gemalt hatte und hier ‚beschrieb‘. Es ist aber nicht ganz so seltsam, wenn man sich zwei Dinge vor Augen führt. Zum einen hatte Strindberg, als er dies schrieb, seine langen Gespräche über ästhetische Fragen mit

⁴⁵ Lise Serritslev Petersen: „Skandinavische Landschaftsmalerei des Fin-de-Siècle und ihre Beziehung zum französischen Symbolismus“. In: *Landschaft als Kosmos der Seele*. Ausstellungskatalog Köln. Heidelberg 1998, S. 11–19, hier S. 17.

⁴⁶ Vgl. Söderström (Anm. 6), S. 165 ff., 174 ff.

⁴⁷ *Seestück im Mondschein* (Nr. 10), Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen, 39 x 47 cm, Stockholm 1874, Privatbesitz.

⁴⁸ Strindberg (1887): *Tjänstekvinnans son III*, Samlade Verk 21, S. 10.

Verner von Heidenstam hinter sich. In ihnen hatte er viele Argumente gegen den Naturalismus zu hören bekommen, deren Schlagkraft dadurch unterstützt wurde, daß Heidenstam der jungen Generation angehörte, die wieder dem Neuen auf der Spur war. Strindberg witterte den neuen Zeitgeist wider den Positivismus. Die Auffassungsgabe der Zeitgenossen änderte sich, und Strindberg färbte seine Autobiographie rückwirkend dieser Auffassungsgabe entsprechend um: ein skogssnuvistischer Lebensentwurf. Zum anderen wird deutlich, daß Strindberg sein Bildmaterial, das er auf Dalarö malerisch umsetzen würde, bereits angelegt hatte. Die Beziehung zwischen den Zeitpunkten des Malens auf Dalarö (1892) und des Schreibens der Autobiographie (1886) ist weitaus enger als diejenige zwischen autobiographischer Beschreibung und dem darin Beschriebenen (1874). Die Bilder von Dalarö stehen in einer motivischen Kontinuität zu Strindbergs schriftstellerischem Werk. Ihre Berührungspunkte zur Stimmungslandschaft ergeben sich aus Strindbergs eigener Empfänglichkeit, seinem großen emotionalen Resonanzkörper für Landschaft, und aus der sich bereits Mitte der achtziger Jahre abzeichnenden Gegenbewegung zum positivistischen Naturalismus.

Diese Gegenbewegung vollendet er auf Dalarö in seiner Erfindung des Skogssnuvismus. Der im Gemälde visualisierte Zufall wird zum Mittel, „je nach meiner seelischen Verfassung“ Stimmungen der Malers aufzuzeichnen und beim Betrachter auszulösen und zu spiegeln. Das entspricht nicht nur dem Konzept der schwedischen Stimmungslandschaft, sondern auch deren Sujet, der Landschaft. Der Zufall wird in den Dienst sehr spezieller Anforderungen an den rezeptiven Resonanzraum eines Landschaftsbildes gestellt. Vor diesem Hintergrund erscheint der Skogssnuvismus als eine Weiterentwicklung der Stimmungslandschaft.⁴⁹ Und die verstand sich nun tatsächlich in ihrer Zeit als modern. Richard Bergh überschrieb nicht nur seinen programmatischen Aufsatz ‚Karl Nordström und die moderne Stimmungslandschaft‘, sondern stellte darin auch fest, daß der Stimmungsmaler nicht nur seinem individuellen Geist im Landschaftsbild Ausdruck verleihe, sondern auch demjenigen seiner Zeit – dem modernen Zeitgeist eben.⁵⁰ Strindbergs Malerei ist zu Beginn der neunziger Jahre ‚modern‘, der Auffassungsgabe seiner Künstler-Zeitgenossen entsprechend. Zwei Faktoren sind dafür als bedeut-

⁴⁹ Vgl. auch Rosenblum (Anm. 39), S. 20 ff., der Schlaglichter auf Ähnlichkeiten zwischen Strindberg und seinen Zeitgenossen Carl Fredrik Hill, Ernst Josephson, Eugène Jansson und Prinz Eugen wirft.

⁵⁰ Bergh (Anm. 44), S. 111. Dieser sich als modern verstehende malerische Provinzialismus war ein europäisches Phänomen. In Frankreich ging man in die Bretagne und die Normandie, in Schweden nach Varberg, in Deutschland nach Worpswede.

sam festzuhalten. Zum einen eine individuelle Disposition für die Absichten der modernen Stimmungslandschaft. Zum anderen der Kontakt mit Künstlern, die ihm Impulse geben, um diese Anlagen progressiv weiterzuentwickeln.

2. STRINDBERG IN BERLIN: SYMBOLISTISCHE MODERNE AM STAMMTISCH DES *FIN-DE-SIÈCLE*

Es ist für die Gemälde Strindbergs deutlich geworden, daß Strindbergs zeitgenössische Modernität mit seinen eigenen Vorlieben und Wahrnehmungsmustern verknüpft ist. Erkennt er diesen Zusammenhang, weist er gern darauf hin, daß er selbst schon lange, jedenfalls vor den anderen, modern gewesen sei.⁵¹ Die Erkenntnis, modern zu sein, und den Wunsch, es weiterhin zu bleiben, nahm Strindberg im Herbst 1892 von Dalarö nach Berlin mit. Er fand schnell Anschluß an den Friedrichshagener Kreis und die Bohémiens, die sich im *Schwarzen Ferkel* Unter den Linden trafen; vor allem skandinavische Künstler aller Sparten. Sie wollten das Licht des Nordens nach Deutschland bringen und ihre Kunst an den Mann. Deutschland war skandinavienbegeistert und für die Künstler aus dem Norden ein größerer Markt als die Heimat.⁵² Auf der Bühne des *Schwarzen Ferkels* trat man als Moderner auf, in diesem Kneipen-Labor einer symbolistischen Moderne

lagen alle auf der Lauer, um zuerst die neue Formel für die Werke der Kunst und Literatur der bevorstehenden Periode zu finden.⁵³

Dieser Drang nach Modernität als Antizipation „der bevorstehenden Periode“ läßt sich als mikro-avantgardistisch bezeichnen.⁵⁴ Zwar gab es keine Manifeste,

⁵¹ Seine Erzählungen der *Hemsöer* (1887) oder *Der romantische Küster auf Rånö* (1888) verkauft er als frühe Belege der Abwendung vom Realismus schon in den naturalistischen achtziger Jahren; vgl. den Kommentarteil in *Samlade Verk* 26, S. 182 ff.

⁵² Vgl. zum deutsch-skandinavischen Kulturaustausch die Beiträge von Robert Fuchs: „Skandinavische Autoren im Berliner Kulturleben der Jahrhundertwende“ (S. 340–43) und Fritz Paul: „Deutschland – Skandiaviens Tor zur Weltliteratur“ (S. 193–202), beide in: *Wahlverwandschaft. Skandinavien und Deutschland 1800 bis 1914*. Ausstellungskatalog Berlin 1997; außerdem Uwe Schneede: „Das Innere malen. Zu den Wechselwirkungen zwischen Skandinavien und Deutschland“. In: *Im Lichte des Nordens. Skandinavische Malerei um die Jahrhundertwende*. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1986, S. 10–26.

⁵³ Strindberg (1898): *Klostret*, *Samlade Verk* 50, S. 17. – Der Begriff des Symbolismus ist letztlich unscharf, da er sich aus verneinenden Positionen (z.B. Antipositivismus, Anti-

und auch die Gesellschaft sollte nicht durch die Kunst in eine noch modernere Zukunft geführt werden.⁵⁵ Aber innerhalb des ‚Systems Kunst‘ wollte man schon gegenwärtig zukünftig, neuer und moderner sein als die anderen. Strindberg wiederum wollte dies in Berlin nicht als Literat, sondern als Maler. An dieser Rolle hatte er auf Dalarö Geschmack gefunden. Zu Munch soll er gesagt haben: „Ich bin der größte Maler Skandinaviens!“.⁵⁶

Wie er diesem Anspruch Nachdruck verleiht, ist eine Beobachtung wert. Strindbergs Malerei ändert sich nicht grundlegend, dafür aber die ihr verliehenen Bildtitel. Ein Bild, das zwei Jahre zuvor als *Windstille* ausgestellt wurde, heißt nun bei fast identischer Ausführung *Die einsame Blume*.⁵⁷ Das Berliner Seestück *Nacht der Eifersucht*⁵⁸ hat in seiner Komposition ein deutliches Vorbild aus Dalarö, das Strindberg noch deskriptiv *Die weiße Mähre* getauft hatte.⁵⁹ Die neuen literarischen Titel für erprobte Bildmuster verkünden antipositivistische, und damit symbolistisch verwertbare Inhalte: abstrakte Gefühle, Eifersucht und Einsamkeit. Sie beanspruchen Modernität, indem sie von den Bildern behaupten, sie seien modern. Und um keinen Zweifel daran zu lassen, daß er sich als symbolistische Speerspitze der Malerei sieht, schreibt Strindberg auf die Rückseite des Bildes an seine zukünftige Frau die Widmung: „An Fräulein Frida Uhl vom Maler (Symbolisten) August Strindberg“.

naturalismus) zusammensetzt. Er wird hier in Anlehnung an das Selbstverständnis des *Fin-de-Siècle*-Stammtisches im *Schwarzen Ferkel* benutzt.

⁵⁴ Zum ‚antizipatorischen Potential‘ des komplexen ‚Projektes Avantgarde‘ Walter Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart, Weimar 1998, S. 206 f. mit zahlreichen Quellenhinweisen.

⁵⁵ Im *Schwarzen Ferkel* diskutierte man keine gesellschaftlichen Utopien, sondern plante dekadente Erlebnisgastronomie, etwa die Kneipe ‚Zum August Strindberg‘: „[...] es soll *fin de siècle* sein. In der Pagode soll ein richtiges Menschen skelett einer Frau hängen [...]; auf einem Altar eine Bibel, mit einem Kondom als Lesezeichen [...] die Schnapsgläser Reagenzgläser in Gestellen; die Salzstangen sollen einen Knubbel am Ende haben und aussehen wie Samentierchen. [...]“ Strindberg, 16.2.1894 an Bengt Lidforss, Brev X, S. 15.

⁵⁶ Worauf dieser geantwortet haben soll: „Bist du? Dann bin ich der größte Dichter Skandinaviens! Skål!“

⁵⁷ *Die Blume am Strand* (heutiger Titel der Nr. 40), Öl auf Zinkblech, 25 x 44 cm, Dalarö 1892, Malmö Museum, war 1892 in Lund unter dem Titel *Windstille* ausgestellt worden. Ein ähnlich angelegtes Bild wird in Berlin 1893 auf der Freien Kunstausstellung unter dem Titel *Die einsame Blume* ausgestellt (Nr. 50), Verbleib unbekannt.

⁵⁸ *Nacht der Eifersucht* (Nr. 52), Öl auf Pappe, 41 x 32 cm, Berlin 1893, Strindbergsmuseet, Stockholm.

⁵⁹ Vgl. Söderström (Anm. 6), S. 207. – *Die weiße Mähre II* (Nr. 31), Öl auf Pappe, 60 x 47 cm, Dalarö 1892, Privatbesitz. Die ‚Mähre‘ ist ein Seezeichen in den Schären.

Der Erfolg war nur mittelmäßig. Zwar nahm Strindberg im Juni 1893 am ‚Salon der Zurückgewiesenen‘, der Freien Berliner Kunstausstellung, teil. Doch die wenigen Kritiken waren zurückhaltend:

Der geniale Dichter des Fräulein Julie ist als Maler zweifellos ein Dilettant und zwar keiner, der in der Pinselführung besondere Geschicklichkeit zeigt. Er hat zwei Skizzen ausgestellt [...]. Die eine ist ein Stückchen weißer Strand mit einem Streifen blauen Wassers und einem Stück wolkigen Himmels darüber, vorn eine rote Blume und im Sand blaue Flecken wie Fußstapfen oder krabbelndes Ungeziefer. Das andere bessere Bild zeigt dunkelgrüne Wellen mit hellen gelben und roten Wellenköpfen unter einem hellen grünlich reflektierenden Himmel. Es ist eine kindliche und naive Naturauffassung, der die Malkunst des Dichters nur zum unvollkommenen und ungeschickten Ausdruck verhilft.⁶⁰

Ungeschickt, unvollkommen – für die einsamen Strandblumen trifft dies in gewisser Weise zu. Diese mit Ölfarbe penibel gezeichneten Pflänzchen bleiben in der Ausführung von Strindbergs zeichnerischen Anfängen 1872 bis zu seinen letzten Gemälden konstant. Sie offenbaren den Bibliotheksangestellten (1874–82) im modernen Künstler Strindberg. Doch der Transfer aus dem Herbarium in die Sezessionsausstellung scheitert.⁶¹ Als Maler konnte sich Strindberg in Berlin nicht durchsetzen. Seiner Modernität kamen die Zeitgenossen nicht entgegen. Und selbst die Künstler-Zechgenossen aus dem *Schwarzen Ferkel* zeigten sich zurückhaltend. Während Munch dem größten Maler Skandinaviens noch wohlwollend mitteilte: „Die Leute meinen, daß Deine Bilder sehr wild sind.“⁶², reagierte Richard Dehmel auf eine Bitte Strindbergs, ihm bei der für die Gemälde „nötigen Reclame“ zu helfen, deutlicher:

Nun aber Deine Bilder. Nicht wahr: Wir wollen uns doch nichts vormachen?! Ich glaube durch vieles Sehen, Gefühlsanlage und eigene Übung einiges Urteil über Malerei zu haben. Ich habe selbst vor etwa 7 Jahren Stift und Pinsel beiseite gelegt, weil mir schien, daß ich's über eine höhere Sorte von Dilettantismus doch nicht würde hinaus-

⁶⁰ Jaro Springer: „Die freie Berliner Kunstausstellung“. *Die Kunst für Alle* 8 (1893), S. 314.

⁶¹ Der prinzipiell ebenso botanisch korrekte *einsame Giftpilz* bildet hier eine Ausnahme. Hier liegt im Bildgegenstand selbst eine Inkorrektheit, die einerseits wie ein selbstironischer Kommentar zu der vorgeblich symbolistischen Einsamkeitsflora am Strand wirkt, andererseits diese Einsamkeit im Unendlichen viel intensiver visualisiert, indem die Farbpalette stark reduziert ist.

⁶² Edvard Munch, 19.6.1893 an Strindberg. In: *Briefe an Strindberg*, hrsg. von Walter A. Berendsohn. Mainz/Berlin 1967, S. 76.

bringen können. Vielleicht nehme ich trotzdem in einiger Zeit mal wieder die Palette in die Hand; aber Dilettanterei wird's halt doch wohl immer bleiben. Und auf demselben Carousselpferd scheinst, als Maler, auch Du mir zu reiten. Für solche künstlerischen Privatamusements kann ich mich nun aber beim besten Willen nur erwärmen, wenn sie meine eigenen sind.⁶³

Trotzdem gab Strindberg nicht auf. Immer noch sah er sich als Maler, und die Berliner Episode brachte ihn nicht davon ab, als moderner Künstler reüssieren zu wollen:

Ernst mit meiner Malerei? Jo! Ich stellte letztes Jahr in Berlin aus und bekam Lob und Tadel. Habe ein großes Meer in Meyers Weinstube und *Die einsame Blume* im Deutschen Schriftstellerklub, alles in Berlin.⁶⁴

3. STRINDBERG IN PARIS: VON DER ‚PEINTURE DÉTRAQUÉE‘ ZUR MODERNEN HYPERCHEMIE

Seinen nächsten Anlauf, sich als moderner Maler zu etablieren, unternimmt er von Dornach an der Donau aus. In der Kunstmetropole Paris werden seine Stücke bereits mit Erfolg aufgeführt. Diesen Erfolg will er nun auch mit seinen Gemälden haben. Er malt in Dornach seine skogssnuvistischen Bilder und bereitet in seinen Briefen die Essays vor, die er in Paris veröffentlichen wird: Reflexionen über Kunst, über (Al-)Chemie, über Okkultismus. Die auf Dalarö praktizierte Zufallskunst bekommt nun ihre theoretische Text-Ummantelung, die seitdem kunsthistorische Modernität garantiert hat. Strindberg schneiderte sie allerdings damals auf die Stadt und die Zeit zu, in der er modern sein wollte. Am Ende der *Verwirrten Sinneseindrücke* beschreibt er eine Szene, die sein *Wunderland* sein könnte: Licht bricht in eine Waldlandschaft, „eine ungeheure Helligkeit, [...] eine graublau-Weiße, [...]. Ist dies das Meer, das Ende der Welt, das Chaos?“ Am Ende der skogssnuvistischen Oszillationen steht fest: „Es ist wirklich Paris! Sei gegrüßt!“⁶⁵ Er weiß, man ist in Paris symbolistisch, wenn man modern ist, und blickt zurück auf seine Vorbereitungen:

⁶³ Richard Dehmel, 1.7.1893 an Strindberg. In: *Briefe an Strindberg* (Anm. 62), S. 79.

⁶⁴ Strindberg, 13.8.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 218.

⁶⁵ August Strindberg (1894): „Verwirrte Sinneseindrücke“. In: *Verwirrte Sinneseindrücke* (Anm. 13), S. 7–29, hier S. 29.

Es ist ein langes und merkwürdiges Jahr gewesen, das ich durchlebt habe in Arbeit und Nachdenken, Studien, Erfahrungen.

Habe u.a. ein ganzes Zimmer voll mit großen Symbolistenbildern gemalt – manche schlecht, andere *ausgezeichnet!*⁶⁶

Auch in Paris will er als symbolistischer Maler versuchen, modern zu sein. Daß er dabei seine Gemälde und seinen Motivfundus wieder neu, auf Paris bezogen rekontextualisiert, zeigt sich an den sichtbaren Konstanten seines malerischen Œuvres. Er ist ein Landschaftsmaler, und er bleibt ein Landschaftsmaler. Auch in der kurzen Zeit, in der er nach seiner Ankunft in Paris 1894 noch malt, entstehen stürmische Seestücke und Strandlandschaften. Seine skandinavisch-landschaftliche Prägung transponiert er nun aber in eine französisch-symbolistische Tonart und stellt sie darüberhinaus selbstbewußt als deren einzigartige Weiterentwicklung dar:

Wir haben jetzt einen Puvis de Chavannes Mythologie-Präraffaeliten-Figursymbolismus, aber den Natur-Landschaft-ohne-Figuren-Symbolismus — habe nur ich gemacht!⁶⁷

Um sich als symbolistischer Künstler auf die Tagesordnung der Moderne zu setzen, schickt Strindberg aus Dornach einige Bilder nach Paris an seinen Freund Littmansson und verfaßt einen Begleitbrief, in dem er seine Theorie über den Zufall kurz anreißt (der Essay dazu liegt fertig in der Schublade!) und erklärt, daß es in den Bildern eine esoterische und eine exoterische Ebene gebe. Erstere sei nur für die Auserwählten sichtbar.⁶⁸ Das sind eindeutig Vokabeln des symbolistischen Jargons, die sich in ihrer scharfen Trennung voneinander an dem offenen Konzept der zufälligen Interpretation reiben (und es damit historisch relativieren). Die vorgeblich exoterische Interpretation, die an sich nur den Bildgegenstand identifizieren soll, ist bereits selbst esoterisches Objekt skogssnuvistischen Oszillierens: Auf *Wunderland* ist keineswegs klar, ob der Bildgegenstand etwa eine große

⁶⁶ Strindberg, 26.6.1894 an Richard Bergh, Brev X, S. 106, Hervorhebung im Original.

⁶⁷ Strindberg, 7.4.1896 an Birger Mörner, Brev XI, S. 156. – Vgl. Serritslev Petersen (Anm. 45, S. 13): „In der Tat ist der französische Symbolismus hauptsächlich figurenorientiert, während seine nordischen Entsprechungen meist dem Genre der ‚symbolischen Landschaft‘ angehören. Allerdings sollte hinzugefügt werden, daß es in der skandinavischen Malerei des Fin-de-Siècle im wesentlichen zwei Spielarten der ‚symbolischen‘ Landschaft gibt: die eine basiert auf der Interaktion zwischen Figur und Naturszenerie, in der anderen wird ‚reine‘ Landschaft abgebildet [...]. [L]etzterer [wird] unter anderem von Karl Nordström, Prinz Eugen und Harald Sohlberg repräsentiert.“ Und also auch von August Strindberg.

⁶⁸ Strindberg, 31.7.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 177–179.

Schlange oder fliegende Feen umfaßt.⁶⁹ Das zeigt wieder: Strindberg frisiert seine Kunst für den großen Laufsteg der ihm zeitgenössischen Moderne bewußt zurecht. Was er über seine *Sensations détraquées* schreibt, gilt gleichermaßen für seine ‚*peinture détraquée*‘, die in derselben Nährlösung einer Ästhetik der kreativen Interpretation gewachsen ist:

Symbolistisch-détraquistischer Kompromiß mit Naturwissenschaft[,] Poesie und Wut. Ich glaube, es ist wohl verrückt, modern zu sein, und wohl klug, es nicht zu sein.⁷⁰

Ein ambivalenter Gedanke, dem er im Essay über die Moderne ausführlich nachgeht. Und an dem seine doppelte Verankerung in der schwedischen wie der französischen Kunstszene erkennbar wird: Bergh deutet die Stimmungslandschaft als Schritt weg von der französischen *sensation* hin zur schwedischen *emotion*.⁷¹ Strindberg sieht darin keinen Gegensatz. Er hält an der *sensation* fest und kontaminiert sie mit *emotion* zur im okkultistischen Paris modernen *sensation détraquée*. Sein Symbolismus ist vergänglich, weil er so modern ist wie eine Mode modern ist. Aber er muß solchermaßen modern sein, um in Paris Erfolg zu haben.

Dabei blieb das dort gepflegte symbolistische Credo, daß in der Natur jedes Ding nur eine bezeichnete Idee sei, dem sich zeitlebens als Naturalisten verstehenden Strindberg immer fremd. Strindberg als Maler ist in gewisser Weise nie über die skandinavische Stimmungslandschaft hinausgekommen. Seine Leistung besteht darin, diese Stimmungslandschaft über ihre naturlyrischen Grenzen hinaus entwickelt zu haben. Strindberg hat ihr psychologisches, prozessuales (und damit später als modernistisch angesehenes) Potential entdeckt und entwickelt. Für dieses Projekt war der gesuchte Anschluß an das symbolistische Umfeld sehr bedeutsam, da es Strindberg zu seiner Theorie über den Zufall im künstlerischen Schaffen herausforderte wie auch dazu, diese in Gemälde umzusetzen, um sich als moderner Maler präsentieren zu können. Was damals scheiterte, hat seit vierzig Jahren kunstgeschichtlichen Erfolg.

Eng verbunden mit Strindbergs Malerei sind seine alchemistischen Versuche. Beide Projekte können auch im Hinblick auf das, was in Paris damals ‚angesagt‘ war, nicht voneinander losgelöst betrachtet werden. Seine Malerei ist zeitgenössisch modern auch durch ihre alchemistischen Elemente. (Darin liegt nun ein wichtiger Unterschied zu den schwedischen Landschaftsmalern.) Strindbergs

⁶⁹ Söderström (Anm. 6), S. 234.

⁷⁰ Strindberg, 15.10.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 278.

⁷¹ Bergh (Anm. 44), S. 103.

aufgewühlte Seestücke spielen nicht nur in Technik und Materialverwendung auf sein Labor an, indem (und in dem) Gemälde auf Zinkplatten entstehen oder mit dem Brenner bearbeitet werden. Auch die Auflösung des Horizontes, die Vermischung der Bildgegenstände von Meer und Himmel und damit der Elemente von Wasser und Luft, wie sie etwa auf *Hohe See* erkennbar ist, entspricht seiner alchemistischen Bildwelt:

Indes: Wenn ich Meer und Himmel bei blauer Luft so zusammengehen sehe, daß der Horizont nicht zu sehen ist, scheint mir alles die gleiche Materie zu sein, alles Wasser, oder alles Luft; sie spiegeln sich ineinander.⁷²

Daß Strindberg in den einschlägigen Pariser Fachzeitschriften wie *L'Initiation* und *Hyperchimie* freier Mitarbeiter wurde, kann einen nicht verwundern.⁷³ Seine Gemälde führen diese Nähe, zumindest aber den Wunsch nach dieser Nähe zu den naturwissenschaftlich-initiierten Kreisen der französischen Metropole vor. Seine Ideen sind dort nicht nur *en vogue*, sie werden in den Fachkreisen auch ernst genommen. In Paris sind Okkultismus, Alchemie und Naturwissenschaft keine Gegensätze: Camille Flammarion ist nicht nur Vorsitzender der Astronomischen Gesellschaft, sondern auch Spiritist, genau wie der spätere Nobelpreisträger für Medizin Charles Richet.⁷⁴ Der nordischen Literatur wird Paris freilich langsam überdrüssig. Seit dem Frühjahr 1895 liegen die skandinavischen Dichter längst nicht mehr im Trend.⁷⁵ Strindberg baut dementsprechend sein (al)chemi(sti)sches Image, das er durch den *Antibarbarus* begründet hat, weiter aus – irgendwie muß er zu den Pariser Progressiven gehören

⁷² Strindberg, 18.7.1896 an Torsten Hedlund, Brev XI, S. 271; vgl. Strindberg: *Antibarbarus*, Samlade Skrifter 27, S. 174, wo Luft als verdichtetes Wasser definiert wird, beides also *ein* Stoff ist, der sich verwandeln kann – auch hier wieder der Monismus-Skogssnuvismus.

⁷³ Ausführlicher zum Verhältnis Strindbergs zur Okkultisten-Alchemisten-Szene Gunnar Brandell: *Strindbergs Infernokris*. Stockholm 1950, S. 102 ff. und ders.: *Strindberg – ett författarliv. Paris, till och från 1894–1898*. Stockholm 1983, S. 127 f.

⁷⁴ Nur um überhaupt Beispiele für solche Grenzgänger zu nennen. Es gibt noch viele andere; vgl. zur parawissenschaftlichen Szene in Paris Harry Carlson: *Genom Inferno. Bildens magi och Strindbergs förnyelse*. Stockholm 1995, S. 200 ff.

⁷⁵ Stellan Ahlström: *Strindbergs erövring av Paris. Strindberg och Frankrike 1884–1895*. Uppsala 1956, S. 286 f. Er zitiert u.a. Le XIX Siècle v. 11.12.1895: „Die große Schwärmerie, die für die skandinavische Literatur an den Tag gelegt wurde, legt sich ein wenig, und seitdem die Neugier vorüber ist, beginnt eine Reaktion gegen diese Schweden und diese Norweger zu entstehen [...]. Man muß immer mit der Mode rechnen in unserem Land.“ – Zu Einzelheiten der okkulten Wissenschaft in Paris a.a.O., S. 271 ff.

Obwohl er nach seiner Ankunft recht schnell das Malereiprojekt zugunsten der Alchemie aufgibt, trifft er sich regelmäßig mit Malern, vor allem mit Paul Gauguin und der Clique, die sich in der Cr merie von Madame Charlotte Carons trifft (und in der später dann Carl Milles den modernen, weil so gut umdrehbaren Strindberg an der Wand hängen sehen wird). Das Vorwort, das Strindberg für den Versteigerungskatalog von Gauguins Bildern vor dessen zweiter Abreise nach Tahiti verfaßt hat, ist berühmt geworden. Seine Bedeutung liegt in seiner Eigenschaft als Kunstkritik; es ist wichtig für die Interpretation von Gauguins Bildern. Für Strindbergs damals nicht mehr praktizierte Malerei ist es nahezu bedeutungslos, nicht aber für die Koordinaten seines Künstlertums. Denn Strindberg identifiziert sich mit Gauguins Situation als Künstler, seine Beschreibung wird zu einer Art Selbstbildnis. Gauguin ist für ihn

so etwas wie ein Titan, der, eifersüchtig auf den Schöpfer, in seinen freien Augenblicken seine eigene kleine Schöpfung macht, das Kind, das sein Spielzeug zerlegt, um anderes daraus zu machen, der, der verleugnet und trotzt, weil er es vorzieht, den Himmel rot zu sehen statt mit der Masse blau [...] auch ich beginne, das ungeheure Bedürfnis zu spüren, zum Wilden zu werden und eine neue Welt zu erschaffen.⁷⁶

Das tat Strindberg allerdings nicht in der Malerei, sondern in seinem autobiographischen Roman *Inferno*.⁷⁷ Dies scheint eigenartig: daß Strindberg genau zu dem

⁷⁶ Strindberg (1895): „Brief an Gauguin“. In: *Verwirrte Sinneseindrücke* (Anm. 13), S. 39–44, hier S. 43 f. – In seiner Autobiographie *Tj nstekvinnans son I* hatte Strindberg (Samlade Verk 20, S. 75) 1886 über sich geschrieben: „Er wollte ins Innere sehen [...] er nahm alles auseinander, Spielsachen, Uhren, alles was ihm unter die Hand geriet.“ Auffällig ist auch Strindbergs Wortwahl der ‚freien Augenblicke‘, die an seine im Essay über den Zufall geschilderte Situation erinnert: „In meinen freien Stunden male ich.“ – Strindberg (Anm. 13), S. 36.

⁷⁷ Es ist eine weitere Erscheinung des kunsthistorischen Skogssnuivismus, Einflüsse von Gauguin auf die Malerei Strindbergs zu behaupten. Sie liegen aber nicht vor, da Strindberg, als er Gauguin kennenlernt, nicht mehr malt. Theoretisch wäre es möglich, daß Strindberg sich in seinem Spätwerk an Gauguin ‚erinnert‘. Die Gemälde, insbesondere die *K stenlandschaften*, (z.B. Nr. 89, Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, Stockholm, circa 1901, Privatbesitz) wirken insgesamt flächiger, da die Reliefwirkung des Farbauftrags oft zurückgenommen wird. Teilweise ist auch die Farbpalette aufgehellert, zuweilen sogar mit recht intensiven Oranget nen (etwa auf *Sonne geht im Meer unter*, [Nr. 110], Öl auf Leinwand, 95 x 53 cm, Stockholm 1903, Privatbesitz). In der fraglichen Zeit standen andere Maler Strindberg aber näher als Gauguin, nämlich die mit ihm befreundeten Richard Bergh und Karl Nordström. Synthetistische Elemente in Strindbergs Spätwerk wären auf diese Künstler zurückzuführen. Beide gehörten zur sogenannten Varberg-Schule, die sich ausdrücklich an Gauguin orientierte; vgl. Bergh (Anm. 44), S. 106. Bergh hatte schon 1893 Strindberg nach Varberg eingeladen.

Zeitpunkt aufhört zu malen, als er in Paris angekommen ist, um dort als Maler Fuß zu fassen.⁷⁸ Die ‚French Connection‘ beträfe seine Gemälde demnach eher als antizipierende Fernwirkung nach Dornach. In der Tat entwickeln sich in Paris die bei ihm so eng miteinander verbundenen Bereiche der Malerei und der Alchemie auseinander (genauer gesagt gibt Strindberg die Malerei auf), um schließlich wieder in der Literatur zu münden. Es entstehen nach den Essays und alchemistischen Abhandlungen wieder längere Werke: *Inferno* und *Nach Damaskus*. Die 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. Diese Aufgabe hat sie 1894 für Strindberg erfüllt. Einerseits ist er in Paris zunächst Vollzeit-Alchemist. Andererseits wendet er den in der Malerei (und für sie) entwickelten Skogssnuvismus nicht mehr nur auf die Kunst an, sondern auch auf die Wirklichkeit, um aus ihr (man bleibt ja Naturalist!) Stoff für Literatur zu gewinnen. Damit tritt er in seine *Inferno*-Phase ein. In ihr entstehen dabei keine Gemälde mehr.⁷⁹ Sein okkultistisch-naturwissenschaftliches Interesse gewinnt wieder einmal die Oberhand über seine Bildproduktion. Hier verifiziert sich sein Selbstverständnis, nachdem er mit seinen alchemistischen Projekten nur den Naturalismus, der „als Weltanschauung niemals veralten kann“,⁸⁰ weiterentwickelt:

Ich bin Naturalist-Okkultist, Realist, und fliege nicht, indes ich keine Flügel bekommen habe und keine brauche!⁸¹

⁷⁸ Ein Jahr nach dem Brief an Gauguin zeigt sich Strindberg wenig an Malerei interessiert. Er schreibt für Munch über dessen Lebensfries in der *Revue Blanche* v. 1.6.1896 und präsentiert dort vor allem eigene Ideen (die umgekehrt die Munch-Interpretation stark beeinflußt haben). Munch selbst wird zur Romanfigur des dänischen Malers im Roman *Inferno* verarbeitet.

⁷⁹ Diese Entscheidung Strindbergs kristallisiert sich in jener Episode kurz nach seiner Ankunft 1894 in Paris, als er aufhört zu malen. Er hatte den Kölner Verleger Albert Langen und dessen dänischen Kompagnon Willy Grétor kennengelernt. Als in den Zeitungen über eine internationale Kunstfälscherbande berichtet wurde, ‚erkannte‘ er Grétor und Langen als diese Banditen und hörte sofort mit der Malerei auf, angeblich um nicht der Teilnahme verdächtigt zu werden. (Ausführlich hierzu Söderström (Anm. 6), S. 249 ff., 269 ff.) Das erscheint schon deshalb nicht glaubwürdig, da Strindbergs Gemälde so originell sind, daß sie nicht kopiert werden können – wie können sie dann als Kopien verstanden werden? Nur *sehr* skogssnuvistisch interpretierende Fahnder würden einen Strindberg mit einem gefälschten Rembrandt verwechseln. Strindberg entscheidet sich hier gegen die Malerei und für das literarische Motiv der Verfolgungsangst, das er im Roman *Inferno* zum Leitmotiv macht.

⁸⁰ Strindberg, Oktober 1889 an Verner von Heidenstam, Brev VII, S. 377.

⁸¹ Strindberg, ca. 3.11.1896 an Torsten Hedlund, Brev XI, S. 381.

Zu diesen unbrauchbaren – unbrauchbar gewordenen – Flügeln gesellt sich die Malerei. Deren modernistisches (und alchemistisches) Potential ist für Strindberg ausgereizt: „Ich bin so weit weg von Goguin [sic] und schönen Künsten [...]“⁸² Strindberg hat für seine Malerei Jahre lang den Anschluß an die ästhetische Avantgarde gesucht, in Schweden, in Berlin, in Paris. Nun nimmt er seinen Aufsatz über die Moderne ernst: „Die Moderne ist [...] keineswegs ein Programm“, sondern ein Etikett, vor dem man sich hüten muß.⁸³ Sie war ein Katalysator für die Entwicklung des neuen, Theaterstücke verfassenden Strindberg. Der verwirft nun jeden Trend, jede Szene, jeden Ismus, um sich auf sein eigenes, neues Weltbild zu konzentrieren. Er geht in die südschwedische Provinz, schließlich nach Stockholm und schreibt, nachdem er die Moderne verworfen hat, seine modernsten Theaterstücke.

4. STRINDBERG IN STOCKHOLM: MODERNE UNMODERNE ODER UNMODERNE MODERNE?

Doch kehrt Strindberg im neuen Jahrhundert (1901–05) zur Malerei zurück. Betrachtet man diese Gemälde, ist der erste Eindruck einer der Beruhigung. Ein Bild wie *Hohe See* ist in dieser Phase undenkbar. Das gemalte Meer ist lange nicht mehr so aufgewühlt, der Farbauftrag oft nicht mehr mit dem Messer aufgerauht, sondern geglättet. Die Faktur wird nicht mehr so exponiert wie im Werk der 1890er Jahre. Die Horizonte sind nicht mehr alchemistisch aufgelöst, sondern teilen klar die Farbflächen, die Himmel und Wasser darstellen. Die emotionale Wirkung der Bildes ergibt sich nicht mehr nur aus deren offener, prozessualer Einladung zur interpretierenden Bildgenese, sondern ist verhaltener. Um Stimmungen zu vermitteln, wählt Strindberg jetzt auch ‚künstliche‘ Landschaften als Bildsujet, nicht mehr nur die reine Natur. Beispiele dafür sind *Die Stadt*, *Die Allee* oder auch *Der Garten von Rosendal*⁸⁴ – alles von Menschenhand angelegte oder gestaltete Landschaften. Deren Stimmungswirkung verarbeitet Strindberg nicht nur in seinen Gemälden, sondern auch literarisch, vor allem in der Erzählung

⁸² Strindberg, ca. 18.9.1895 an Richard Bergh, Brev XI, S. 70.

⁸³ Strindberg (Anm. 20), S. 49, 51.

⁸⁴ *Die Stadt* (Nr. 115), Öl auf Leinwand, 95 x 53 cm, Stockholm 1903, Nationalmuseum Stockholm; *Die Allee* (Nr. 109), Öl auf Leinwand, 92 x 51 cm, Stockholm 1903, Thielska Galleriet, Stockholm; *Der Garten von Rosendal II* (Nr. 112), Öl auf Leinwand, 37,5 x 54,5 cm, Stockholm 1905, Göteborgs Konstmuseum.

Einsam. In ihr schildert er Spaziergänge, auf denen der Ich-Erzähler mit der Landschaft zusammenwächst, die dann wiederum zum Hintergrund für seine Person wird. Manchmal stehen sich Landschaft und Dichter aber auch feindlich gegenüber. Dieser Ausdruck von Stimmungen scheint auf den ersten Blick eine Verbindung zu seinen früheren Bildern darzustellen. Die Landschaft wird im malerischen Spätwerk Strindbergs aber bereits auf der Sujet-Ebene als Stimmungsspiegel benutzt. Die prozessuale Offenheit, die in der Schilderung der Landschaftswahrnehmung als Interferenz zwischen Subjekt und Objekt liegt, wird aufgegeben. Die Wahrnehmung selbst steht nicht mehr im Mittelpunkt. Ihr bipolarer Prozeß ist nicht mehr zwingend notwendig:

[...] ich habe einen Waldrand in der Ferne. Das meiste sind Kiefern und Tannen; er ist schwarzgrün, dornig und macht für mich das Eigentümlichste an der schwedischen Natur aus, und ich zeige darauf und sage: Das ist Schweden. Dieser Waldrand kann wie eine Stadtsilhouette mit ihrer unendlichen Menge an Schornsteinen, Spitzen, Zinnen, Türmchen und Giebeln aussehen. Aber heute sehe ich ihn als Wald. Da es windig ist, bin ich mir sicher, daß dieser ganze Haufen schlanker Bäume sich bewegen muß, aber ich kann das auf fünf Kilometer Entfernung nicht erkennen. Ich griff deshalb zum Fernglas, und nun sah ich die ganze Tannensilhouette sich bewegen wie die Wellen eines Meereshorizontes, was mir große Freude bereitete, besonders, da es mir auch eine kleine Entdeckung zu sein schien.⁸⁵

Der Skogssnuvismus ist zu einer ‚kleinen Entdeckung‘ geworden, zu einem Stimmungsverstärker eines Bildgegenstands. Notwendige Methode der ästhetischen Naturtransformation in Bilder ist er nicht mehr. Die Landschaft bleibt bei Strindberg auch jetzt Kunst-Objekt. Sie wird wieder einmal in eine neue Wahrnehmung eingekleidet und ist nurmehr Anlaß für spielerische Spekulationen einer Art von Aspekt-Sehen. Strindberg hat seine Perspektive geändert. *Das Wunderland* war aus dem Waldesinneren heraus gemalt. Strindberg war der, der mit der Waldfee in seine Bilder tanzt. Nun betrachtet Strindberg den Wald von außen, er sieht (und malt) nur noch den Rand des Waldes.⁸⁶

Strindberg tanzt nicht mehr mit der Waldfee. Er veranstaltet nun Hausmusik, die Beethovenabende in seiner Wohnung am Karlaplan. Zu seinen Gästen gehören auch seine alten Freunde, die Stimmungslandschaftsmaler Richard Bergh und Karl Nordström. Deren Kunst war in Schweden immer noch modern. Die Wertschät-

⁸⁵ Strindberg: *Ensam*, Samlade Verk 52, S. 40.

⁸⁶ *Der Waldrand* (Nr. 120), Öl auf Pappe, 29 x 22 cm, Stockholm 1903/05, Nordiska Museet, Stockholm.

zung der Stimmungslandschaft hielt, nicht zuletzt bedingt durch ihre nationalromantische Interpretation, bis zum ersten Weltkrieg an.⁸⁷ Richard Bergh formuliert den Anspruch der Stimmungsmaler, in das neue Jahrhundert zu führen und die geistige Einheit, die Schweden bedeute, herzustellen: „Der Künstler soll Alte und Junge, Arme und Reiche, Stadt- und Landbewohner vor der schwedischen Natur zusammenführen, der Mutter unseres Volkscharakters [...]“. ⁸⁸ Strindberg konnte seine Gemälde also beruhigt im Geiste dieser nationalromantischen Stimmungslandschaft interpretieren lassen, ohne dabei unmodern sein zu müssen: Das *war* Schweden! Strindberg malte im *Waldrand* „das Eigentümlichste an der schwedischen Natur“. Er genoß die Wertschätzung der noch immer maßgeblichen und aktuellen Maler: „Ein koloristisches Meisterstück. Wer so etwas machen kann, hat eine große Begabung“, urteilte Karl Nordström über Strindbergs *Heide*.⁸⁹ Strindberg konnte sogar drei Gemälde an den einflußreichen Mäzen und Galeristen Ernest Thiel verkaufen.⁹⁰ Umgekehrt sieht Strindberg Nordström als „folgerichtige Fortsetzung des Naturalismus“, der den Geist in der Natur gefunden habe.⁹¹ Zwischen Natur und Kunst schiebt sich beim späten Strindberg wieder der Geist. Und der ist eben auch Zeitgeist.

Der Zeitgeist wehte in Schweden vor dem ersten Weltkrieg genauso nationalistisch-patriotisch wie auf dem ganzen Kontinent. Bergh schrieb über den Stimmungslandschaftsmaler, dieser solle den Schwedenstahl liefern, der gegen ausländische Eindringlinge schützen solle.⁹² Die Geschichtsdramen Strindbergs aus dieser Zeit, *Gustav Vasa*, *Erik XIV*, *Gustav Adolf*, *Königin Christine* und *Karl XII*, aber auch das skansenpatriotische Lustspiel *Mittsommer* befinden sich im Einklang mit dem herrschenden Klima. Die Nähe seiner Malerei zur Stimmungslandschaft paßt in dieses Bild. Diese Verwandtschaft erscheint weitaus manifester als in seinen Dalarö-Seestücken. Seine späten Gemälde waren aber im monistischen Sinne Strindbergs modern, denn sie entsprachen der Auffassungsgabe der Zeitge-

⁸⁷ Cecilia Lengfeld: „Schweden im Auge des Künstlers“. Zeitgenössische Reflexionen zur Landschaftsmalerei um 1900“. In: Katalog Koblenz/Kiel 1995 (Anm. 44), S. 37–42, hier S. 41.

⁸⁸ Richard Bergh: „Svenskt konstnärskynne“. *Ord och bild* 9 (1900), S. 129–141, hier S. 136.

⁸⁹ Zitiert bei Söderström (Anm. 6), S. 350. – *Die Heide* (Nr. 116), Öl auf Pappe, 51 x 35 cm, Stockholm 1905, Thielska Galleriet, Stockholm.

⁹⁰ Strindberg: *Ockulta dagboken*, Eintrag v. 13.12.1905, Bl. 293: „Thiel (Ernest) besuchte mich und kaufte Bilder.“

⁹¹ Strindberg, 5.2.1899 an Richard Bergh, Brev XIII, S. 86.

⁹² Bergh (Anm. 89), S. 136.

nossen. Diese hinkten selbst der internationalen modernen Kunstentwicklung etwas hinterher.

Der Grund dafür mag auch darin liegen, daß der Provinzialismus à la Varberg – Worpsswede – Bretagne seine internationale Dimension verloren hatte. Er war zu einer immer nationalistischer konnotierten Chiffre geworden. Die gestählte schwedische Stimmungslandschaft wehrte sich gegen neue Einflüsse. Von der internationalen Entwicklung hatten sich die schwedischen Stimmungsmaler nach dem kurzen Kontakt zu Gauguin Anfang der 1890er Jahre abgekoppelt. An ihnen und an Strindberg gingen der Fauvismus und der aufkommende Kubismus vorbei. Die internationale Bedeutungslosigkeit der schwedischen Malerei war Strindberg, damals Nicht-mehr-Maler, kurz nach seiner Rückkehr nach Schweden selbst aufgefallen. Nachdem er für den Sommer 1899 nach Furu und gefahren war, grübelte er, vielleicht veranlaßt durch die Schärenlandschaft, in der er seine ersten modernen Bilder gemalt hatte, über seinem Tagebuch, was aus dieser einmal modernen schwedischen Malerei geworden sei:

Die schwedischen 80er-Jahre-Repräsentanten des Naturalismus' hatten kein Glück. Ernst Josefson verlor den Verstand [...]; Richard Bergh hatte keinen Erfolg, und als er in Richtung Puvis de Chavannes einschlug, scheiterte er [...]; aus Eva Bonnier wurde nichts; aus Pauli Mittelmaß; aus Frau Pauli nichts; Karl Nordström ist gut, aber nach den Traditionen aus vorangegangenen Epochen [...]. Ein neues großes Kunstwerk hat keiner aus dieser Epoche hervorgebracht.⁹³

Einen solchen Anspruch hatte er in seinem malerischen Spätwerk aufgegeben. Er lancierte seine Gemälde nicht mehr, um als moderner Künstler Anerkennung zu finden, wie noch Mitte der 1890er Jahre. Er führte nicht seine Malerei, sondern seine Theaterstücke auf.⁹⁴ Daß seine Bilder nach 1900 also der erfolglosen, mittelmäßigen und vorangegangenen Epochen anhängenden Stimmungslandschaft näher stehen als seine Gemälde sonst irgendeiner Richtung nahegestanden hatten, wußte Strindberg wohl selbst. Er machte keine Reklame für seine Malerei wie in Berlin und Paris, und hängt ihr auch keine modernen Ismen-Begriffe um. Da er seinen Anspruch für die Malerei, modern zu sein, aufgegeben hatte, fiel ihm das nicht schwer. Daß er sich auch mit den nationalistischen Tendenzen identifizierte,

⁹³ Strindberg: *Ockulta dagboken*, Eintrag v. 29.6.1899, Bl. 91. Strindberg hat später die Bemerkungen über seine Freunde Bergh und Nordström durchgestrichen.

⁹⁴ Söderström hat angemerkt, daß Strindbergs späte Gemälde aussähen wie Hintergrundbilder für die Theaterbühne; „Strindbergs Malerei“. In: *Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis*, hrsg. von Angelika Gundlach, Frankfurt/M. 1981, S. 211–246, hier S. 245.

ergibt sich daraus jedoch noch nicht. Strindberg selbst war kein Nationalist, sondern propagierte – in Anlehnung an seinen Lieblingsschriftsteller Victor Hugo – die Vereinigten Staaten von Europa. Das Manuskript zu *Inferno* verfaßte er auf französisch. Politisch blieb er seiner radikalen Frühphase sein ganzes Leben lang treu.

Gleichzeitig will er aber auch nach 1900 in Schweden aufgeführt werden und schließt für den Erfolg wieder Kompromisse, diesmal nationalromantische. Wie immer verknüpft und nutzt er sie für seine Selbstdarstellung, indem er sich als Vorläufer präsentiert, der es wieder einmal früher gewußt hat als die anderen: Sein *Meister Olof* von 1872 wird so zum ersten Teil der Vasa-Trilogie für das nationalromantische Schweden. In seinen Gemälden wird diese Differenzierung allerdings kaum manifest.

Strindberg als Maler bleibt modern – nach 1900 und in Schweden. Diese Erkenntnis betrifft nicht nur Strindberg, sondern nicht zuletzt sein Umfeld. Die Zeitgenossen des *Fin-de-Siècle* waren viel erneuerungsversessener gewesen als diejenigen des *Début-de-Siècle*. Für den antipositivistischen Strindberg auf Dalarö und für seine Berliner und Pariser Jahre läßt sich von einer mikro-avantgardistischen modernen Malerei sprechen. Damals galt für ihn der Schlachtruf: „Neu muß es sein! Neu!“⁹⁵. Nachdem er die Relativität der Moderne postuliert hatte, mußte es nach 1900 nicht mehr unbedingt neu sein, denn Strindberg war jetzt alt genug, es nicht mehr sein zu müssen. Modern war er seinem Selbstverständnis nach ohnehin. Seine beruhigten Gemälde, nach wie vor Stimmungslandschaften, spiegeln dies wider.

IV. DER MALER STRINDBERG

Gombrich hat es zu Beginn der 1970er Jahre formuliert: „Die Vorstellung, daß der Künstler immer dem Prinzip des Fortschritts dient, wenn er nur seine eigene Persönlichkeit oder den Geist seiner Zeit zum Ausdruck bringt, hat sich als zu inhaltslos herausgestellt, um damit zu argumentieren.“⁹⁶ An kaum einem Künstler wird dies so deutlich wie an August Strindberg, dem so oft als Vorläufer für den künstlerischen Fortschritt Vereinnahmten. Er zwingt dazu, die Begrenztheit der Moder-

⁹⁵ Strindberg, 3.8.1894 an Leopold Littmansson, Brev X, S. 189.

⁹⁶ Ernst H. Gombrich (1971): *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*. Köln 1996, S. 116.

ne zu erkennen, die er aber gerade dafür nutzte, sich als modern darzustellen. Die zeitgenössische Moderne war für Strindberg immer das Gewächshaus, in dem er seine Kunstvorstellungen – und das heißt, sich stets verändernde bildhafte Handlungen *in* Bildern – entwickeln konnte. Gleichzeitig ist deutlich geworden, daß Strindberg immer auch über die Auffassungsgabe der Zeitgenossen hinausging – im malerischen Spätwerk allerdings nur erkennbar vor der Einbeziehung gattungsfremder Äußerungen vom Tagebuch bis zum Theater. In Strindbergs Erkenntnis der Relativität des Modernen steckt etwas, das die Moderne als Kategorie hinter sich läßt.

Wohin die Kunst geht, weiß ich nicht. Man sucht und sucht Neues, aber findet meist das ewig Alte, das jedes fünfundzwanzigste Jahr neu werden kann.⁹⁷

Strindberg entwickelt sich noch immer, wie seine unfixierten Coelestographien, wenn wir versuchen, uns ein Bild von ihm zu machen. In diesem Sinne sind seine skogssnuvistischen Arbeiten Selbstbildnisse eines sich der zeitgenössischen Moderne, der Kunstgeschichte, und uns als Produzenten-Rezipienten gleichermaßen Präsentierenden wie Entziehenden. Solange seine Bilder die Phantasie der Betrachter in Bewegung versetzen können (und nichts ist angenehmer als das), wird er modern bleiben. Heute ist es ausgerechnet modern geworden, sich der Moderne zu entziehen. Strindberg als Nicht-Modernen zu erkennen, heißt skogssnuvistisch gedacht nichts anderes zu tun, als die bisherigen Betrachter der Strindberg-Gemälde getan haben – nur aus dem Heute. ‚Abstraktion‘ ist demnach genauso eine Vokabel für eine bestimmte historisch bedingte Sichtweise auf ‚moderne‘ Züge in Strindbergs Malerei wie es auch ‚postmodern‘ wäre. Es reicht aber nicht, das Skogssnuvistisch-Zufällige an den Vereinnahmungen Strindbergs als Protowas-auch-immer zu erkennen. Jenseits ihrer begrenzten Aussagekraft benötigt die kunsthistorische Tradition der immer neuen Rezeption, der sich erneuernden Modernität Strindbergs, ein konstantes Element, eine Verkörperung. (Und um diese geht es eigentlich.) Dies sind seine Gemälde. Sie sehen immer aus wie Gemälde aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bilder aus dem Umfeld schwedischer Stimmungslandschaft. Bilder, die symbolistisch inspirierte Alchemie und Stimmungslagen des *Fin-de-Siècle* verarbeitet haben. Bilder, die fest in ihrer Zeit stehen, die damit begann, sich selbst überwinden zu wollen, und sich deshalb als modern sah. Strindberg läßt sich heute rückblickend als Vorläufer sehen. Gemalt hat er damals, nach vorn schauend: „*Ich glaube, es ist wohl verrückt, modern zu sein, und wohl klug, es nicht zu sein.*“

⁹⁷ Strindberg, 26.11.1894 an Richard Bergh, Brev X, S. 314.