

Mit Strindberg nach Damaskus.

Unter den bedeutenden ausländischen Dichtern der jüngsten Vergangenheit wird während des Krieges auf deutschen Bühnen keiner so oft gespielt wie der Schwede August Strindberg. Noch dieses Jahr sprachen die „Frankfurter Zeitung“ (Nr. 69) und die „Vossische Zeitung“ (Nr. 129) von einem „Strindberg-Kultus“, Jacobsohn in seiner „Schaubühne“ (Nr. 12) von einer „Strindberg-Heuchelei“. Etwas früher hatte Herbert Gulenberg gesagt, der Krieg habe „uns die Strindberg-Pest besichert“ (im Sammelwerk „Die Zukunft der deutschen Bühne“ [Berlin 1917] 41). Der Anteil der Heuchelei und der geschäftlichen Maché an dem Kultus oder der Pest soll nicht verkleinert werden; aber daß es gelungen ist, gerade diese Mode hochzubringen, muß doch auch in Strindbergs Eigenart irgendwie begründet sein. Der Spürsinn unserer Theaterleiter ist an den geschichtlichen Stücken aus des Dichters Spätzeit ziemlich mißtrauisch vorübergegangen und hat sich dafür um so gieriger auf die lange Reihe der psychologischen Gegenwartsdramen gestürzt. In ihnen hat Strindberg immer wieder sich selber geschildert, wie er denn überhaupt der Meinung huldigte, die Selbstbiographie sei die einzige ganz echte Dichtung, da man vollkommen höchstens sich selber kenne. Was aber von seiner Persönlichkeit in all diesen Dramen sichtbar wird, was sich in ihnen geistvoll und widersinnig mit eintöniger Trauer immer wieder abrollt, das fällt zusammengefaßt, ebenso eintönig und ebenso düster, aber auch ebenso geistesmächtig und geisteschwach, die Trilogie „Nach Damaskus“. Da ist der ganze Strindberg, wie ihn Karl Warburg, der Vertreter der schwedischen Literatur an der Stockholmer Hochschule, gezeichnet hat: „Der geniale, zeitweilig irrsinnige Himmelstürmer und ‚Gotteslästerer‘, der Mann voll anscheinend unvereinbarer Gegensätze, der allzeit gleich eifrige Verkünder wechselnder Anschauungen, tief sinnig und oberflächlich, stimmungszart und schamlos, abergläubisch und spöttisch, Pietist und Freidenker, Atheist und Mystiker, Empörer und Büsser, Frauenverehrer und Frauenhasser, demokratischer Plebejer und Geistesaristokrat, Heurekauser und Fehlgreifer, zärtlich und grausam, Sprachkünstler und Kunstberächter“

(Schück och Warburg, Illustrerad svensk litteraturhistoria² [Stockholm 1916] IV, Abt. 2, 422).

1898 hatte Strindberg den ersten Teil der Trilogie geschrieben; im Winter von 1900 auf 1901 wurde er in Stockholm zwanzigmal gespielt. Der zweite Teil, der gleich nach dem ersten entstanden war, und der dritte Teil, der 1901 fertig wurde, blieben unaufgeführt, bis im Juni 1916, vier Jahre nach dem Tode des Dichters, die Münchener Kammerspiele den Versuch wagten. Friedrich Kayßler und seine Frau Helene Fehdmer erlangten in den Hauptrollen einen anhaltenden Erfolg, der ihnen auch treu blieb, als sie im April 1918 als Gäste nach Wien kamen. Im März 1918 hatten im Berliner Lessingtheater Aufführungen der Trilogie begonnen, die sich viele Wochen lang fortsetzten. In Wien und München scheinen die Kritiker von dem Stück mehr ergriffen; in Berlin mehr ermüdet worden zu sein. Hier wie dort bewiesen aber üble Mißverständnisse, daß man nicht besonders tief in die Dichtung eingedrungen war. Beispielsweise stand in sehr achtbaren Blättern zu lesen, am Schlusse lasse Strindberg seinen Helden sterben; man hatte nicht bemerkt, daß der Held sich völlig gesund, bloß zur Versinnbildung seines Abschiedes vom Weltleben, in einen feierlich bereitgestellten Sarg legt. Ebensowenig läßt sich bei genauerem Zusehen, das allerdings diesem Drama gegenüber nicht leicht fällt, unbeschränkt der oft erhobene Vorwurf aufrechterhalten, schon am Ende des ersten Teiles der Trilogie habe der Held seine ganze Entwicklung durchlaufen; der zweite und der dritte Teil enthielten nicht einmal eine in sich abgeschlossene Wiederholung, sondern bloß einzelne, beliebig vermehrbare Nachträge.

Nein, um damit zu beginnen, die drei Teile sind voneinander innerlich, nicht bloß äußerlich geschieden. Das Gesamtwerk ist so aufgebaut, daß jeder seiner Hauptteile den folgenden vorbereitet und daß erst am Schluß des letzten der Held am Ziele steht. „Der Unbekannte“ — das ist der Held des Stückes — und „die Dame“ hoffen einander zu befreien: sie ihn von seinen rätselhaften und furchtbaren Seelenleiden, er sie von ihrem unerträglichen Mann. Sie flieht mit ihm zu ihren weit in den Bergen wohnenden Eltern. Da aber das Paar ohne Mittel ist und die demütigenden Erfahrungen der Reise wie ihre beiderseitige krankhafte Empfindlichkeit das Zusammenleben bald zur Hölle machen, läßt der Unbekannte die Dame im Hause ihrer Eltern und verschwindet. Nach einem unglücklichen Sturz im Gebirge liegt er drei Monate in einem klösterlichen Irrenhaus, dessen

Äbtissin ihm beim Abschied sagt, wenn er einmal Barmherzigkeit nötig habe, werde er sie bei der Dame finden, die er verlassen habe. Wirklich kehrt er in das Haus ihrer Eltern zurück. Sie ist unterdessen fortgegangen, um ihn zu suchen. Die nun mit erneuter Gewalt über ihn hereinbrechenden seelischen Qualen erschüttern ihn so, daß sein früherer Trotz gegen die himmlischen Mächte, von denen er sich sein Leben lang verfolgt glaubt, vor der Erkenntnis seiner Schuld zu schwinden beginnt. Auf der Suche nach der Dame erfährt er, daß seine geschiedene Frau den Mann der Dame heiraten will. Das Schrecklichste ist ihm, daß dann seine Kinder einen Stiefvater bekommen werden. Und als er endlich mit der Dame wieder an dem Postamt steht, wo sie vor Monaten ihre gemeinsame Flucht begonnen hatten, fällt ihm ein, daß er damals aus Angst vor widerwärtigen Nachrichten einen Brief nicht abgeholt hat. Er holt ihn jetzt — und findet darin das Geld, das ihm so viele Qualen seiner Reise hätte ersparen können. Dennoch hält er den langen Leidensweg nicht für umsonst gegangen: er sieht ein, daß er dem „Unsihtbaren“, den er als seinen Verfolger haßte, unrecht getan hat. Als ihn aber die Dame, damit er dem „Unsihtbaren“ danke, in die Kirche führen will, antwortet er: „Nun ja; ich kann ja immer hindurchgehen; aber bleiben tue ich nicht!“ So heißt es in der von Strindberg selbst veranstalteten „deutschen Originalausgabe“ seiner sämtlichen Werke (München 1902 ff.), und das ist leider nicht die einzige Stelle, an der die Übersetzung Emil Scherings hinter der glänzenden Sprachkunst des Schweden weit zurückbleibt.

Im ersten Teil wird also der selbstquälerische Kampf des Helden gegen das Schicksal zu einem offenbar nur vorläufigen Abschluß gebracht: Der Unbekannte will noch nicht in der Kirche bleiben, er will nur hindurchgehen und sich dann, wie er sagt, mit der Dame und dem Glend wieder in die Einsamkeit der Berge flüchten.

Der zweite Teil zeigt die Auswirkung des Fluches, den im ersten Teil der Beichtvater der klösterlichen Irrenanstalt über die geheime Schuld des Unbekannten gesprochen hat. Der verlassene Mann der Dame ist dem Wahnsinn verfallen, und vom Gedanken daran wird der Unbekannte Tag und Nacht gepeinigt. Er ist leidenschaftlich überzeugt, endlich die Goldmacherkunst entdeckt zu haben; als er aber die höchsten öffentlichen Ehren als Lohn unsäglicher Mühen zu ernten glaubt, sieht er, daß er nur das Opfer eines grausamen Spasses von Trunkenbolden geworden ist. Er bekommt die für ihn über alles entsetzliche Gewißheit, daß seine Kinder

nun wirklich einen Stiefvater haben. Verzweifelt sucht er im Kreise von verkommnen Krüppeln und abgelebten Dirnen niedrigen Trost; aber selbst das Gefindel rückt von ihm ab. Die Dame haßt er, und sie haßt ihn, und doch flackert oft für kurze Augenblicke die Liebe so unwiderstehlich empor, daß sie voneinander nicht loskommen. Er kann an nichts Gutes mehr glauben, und die Dame weiß schließlich keinen andern Rat, als dem Beichtvater, dem durch die Erfüllung des Fluches die verborgene Schuld des Unbekannten bestätigt scheint, geradeheraus zu sagen: „Diesem unglücklichen Menschen bleibt nichts anderes übrig, als die Welt zu verlassen und sich im Kloster zu begraben“ (S. 174). In der That ist der Unbekannte bereit, dem Beichtvater zu folgen, aber die Worte: „Komm, Priester, ehe ich meinen Sinn ändere!“ zeigen, daß er an der Dauer seiner Bekehrung zweifelt.

Der Fortschritt in der Entwicklung gegenüber dem ersten Teil liegt darin, daß der Held nicht mehr wie dort von vornherein entschlossen ist, die Kirche wieder zu verlassen, sondern daß er nur seinem Willen, in ihr zu bleiben, noch nicht traut. Am Schluß des ersten Teils ist er mit der Gefährtin seiner Sünde und seiner Strafe vereint; am Schluß des zweiten Teils trennt er sich von ihr. Das Leid hat seinen stolzen Willen immer mehr in die Enge getrieben, aber seinem Geist hat sich der versöhnende Sinn des Lebens auch jetzt noch nicht offenbart.

Zu Beginn des dritten Teiles sind der Beichtvater und der Unbekannte auf dem mühsamen Wege zum weißen Bergkloster. Der Unbekannte trennt sich von seiner Lieblingsstochter, die ihm als verdorbenes Mädchen begegnet. Aber mit der Dame, die ihm traurig und gütig entgegentritt, beginnt er noch einmal die alte Liebe und den alten Haß. „Der Versucher“ macht ihm witzig klar, daß seine Selbsteinigung ein Irrtum sei: er habe gar nicht so viel Böses angestiftet, an allem sei schließlich die Schlange im Paradiese schuld. Die Dame, die sich nun für den Unbekannten in seine Mutter verwandelt, hindert ihn durch ihre Liebe, dem Versucher zu folgen. Als aber die Erscheinung der Mutter entschwindet, fühlt er sich der Dame verfallen, bis beide nach kurzem Kausch endgültig erkennen, daß sie voneinander lassen müssen. Alle Frauenliebe hält er jetzt nur noch für eine „Karikatur der göttlichen Liebe“ (S. 251), die ganze Erde kann ihn nicht mehr locken, er steigt zum Kloster hinauf. Dort erkennt er das Unglück seines langen Lebens als „logische Folge“ einer Knabenlüge, durch die er eine verdiente Strafe auf einen unschuldigen Kameraden, den Mann der Dame, abgelenkt hat. Aber der verzeiht ihm jetzt — er ist Mönch ge-

worden — und bekennt, auch er sei schon damals nicht ohne Schuld gewesen. Der Unbekannte lernt verstehen, man müsse die Schuldfrage unter Menschen nicht aufwerfen, den Sinn des Daseins könne man nicht wissen, man müsse an ihn glauben, und man müsse das Leben weder bejahen noch verneinen, sondern alles in „Humanität und Resignation“ zusammenfassen. Weitere Grübeleien des Versuchers schneidet der Bekennte mit den Worten ab: „Hör' auf, sonst kommen wir nie zu Ende!“ So erreicht er etwas gewaltfam das ersehnte Ziel; er stirbt dem Dunkel und den Schmerzen der Welt, um im Lichte und im Frieden des Klosters zu leben.

Aus einer dreifachen Quelle entspringt das Leid des Unbekannten: aus seinem Stolz, der sich vor Gott nicht beugen will, aus der Schuld seines sündenvollen Lebens, aus der Ungewißheit über den Sinn des Daseins. Im ersten Teile der Trilogie wird der Trotz gebrochen, im zweiten die Schuld gebüßt, im dritten das Rätsel des Lebens gelöst. Da Strindberg aber nicht eine theoretische Abhandlung, sondern ein von wirklichem Leben durchpulstes Drama geschrieben hat, so kann in jedem Teil der Grundgedanke nur vorwiegen, nicht ausschließlich zur Geltung kommen; vielmehr werden immer auch die Grundgedanken der beiden andern Teile ausgesprochen, und oft mehr als einmal, wie es beim Auf- und Abwogen so starker Gefühle nicht anders sein kann. Als steigende Ursachen aller Leiden wirken durch die ganze Trilogie der krankhafte Geisteszustand des Unbekannten und seine zwischen Liebe und Haß wechselnde Stellung zu den Frauen.

So fest und leidenschaftlich hat sich Strindberg in die wirre Psychologie seines Helden verbissen, daß er für die Schilderung der übrigen Charaktere keinen Blick mehr zu haben scheint. Selbst die Dame, die neben dem Unbekannten am häufigsten auftritt, bleibt ein rätselhaftes Wesen. Sie hält immer alles für richtig, was sie tut, und dabei entflieht sie z. B. ihrem Mann und lebt mit einem andern, obwohl sie katholisch ist. Halb hat sie die besorgte Liebe einer frommen Mutter, halb die Zudringlichkeit einer Dirne. Sie ist Helferin und Quälerin zugleich, sie ist gütig und giftig, sie ist gerade das und nur das, was der Unbekannte braucht, um sein tolles Schwanken zwischen Weiberliebe und Weiberhaß zu rechtfertigen. Nur eine Ausgeburt seiner verzerrten Gedanken über das Weib ist sie, nicht ein mit der Klarheit des Künstlerblickes geschauter Mensch. Und noch mehr machen den Eindruck bloß halblebendiger Projektionen einer kranken Dichterseele viele von den übrigen Gestalten, z. B. der Mann der Dame, der

Reichtvater, der Irre. Ein schwerer Dunst von Starrheit und Laster legt sich um fast alle Personen der Trilogie und täuscht dem Auge eine namenlos unglückliche, ja eine völlig unmögliche Menschheit vor.

Als Strindberg das Werk begann, hatte er eine Geisteskrankheit eben überstanden. Sein Verfolgungswahn und die schmerzlichen Erfahrungen seines regellosen Ehelebens drängen sich auf allen Seiten verdunkelnd und verschiebend zwischen die Wirklichkeit und den sonst so scharfsinnigen Beobachter. Mit der verbohrtten Hartnäckigkeit seiner fixen Idee vergräbt er sich in den Schmerz, den er überall zu finden weiß, zergliedert ihn nach allen Möglichkeiten, verfolgt ihn bis in die feinsten Ausstrahlungen und zwingt auch da noch das überreizte Gefühl immer wieder zu einem gellenden Schrei, um zuletzt seinen Fluch gegen den Himmel zu schleudern oder erschöpft zusammenzubrechen. „Du sollst auf Dachfirnen und Schornsteinen wider dich selbst predigen“, läßt er sich sagen; „du sollst dein Gewebe Faden für Faden aufreißen; du sollst dich lebend schinden an jeder Straßenecke und zeigen, wie du inwendig aussiehst! Aber das erfordert Courage, und der mit dem Donner gespielt hat, dem ist nicht bange! Doch zuweilen, wenn die Nacht kommt und die Unsichtbaren, die nur im Dunkel sichtbar sind, auf dem Brustkasten reiten, dann wird ihm bange, vor den Sternen sogar, aber am meisten vor der Sündenmühle, die mahlt und mahlt das Vergangene, das Vergangene, das Vergangene“ (S. 169). Der Anblick dieser durch die ganze Trilogie hindurch unaufhörlich fortgesetzten Selbstpeinigung eines Unglücklichen mag menschlich erschütternd, künstlerisch kann das finstere, enge Einerlei nicht von Vorteil sein, und das um so weniger, als die Leiden maßlos übertrieben sind und ihre Überwindung, auf die doch das ganze Stück angelegt ist, kläglich mißlingt.

Indem der Dichter durchschimmern läßt, es sei eigentlich ein satanischer Einfall, die Dame Eva zu nennen und dadurch in ihr seine Gedanken über das Weib schlechtthin zu verkörpern (S. 53), hat er sich selber das Urteil gesprochen. Statt der Gerechtigkeit führt ihm der Haß die Feder. Ihm ist der Bund zwischen Mann und Frau nicht die Vereinigung von Vorzügen, die sich ergänzen, sondern ein Sieg des Weibes über die Schwäche des Mannes. Und wenn die beiden auf dem Dornenweg durchs Leben einander oft helfen, so währt das immer nur einen Augenblick: sobald sie müde sind, streuen sie sich gegenseitig Salz in die Wunden und quälen sich, bis sie einsehen, daß sie sich trennen müssen. Dann findet der Mann in „Damaskus“ seine Ruhe, aber für die Frau kennt Strindberg keinen Ort

des Friedens: sie „geht ihrer Wege“. Ein unbestimmtes Schicksal nach einer schwarzen Nacht voll Bosheit, in der nur selten ein lieblicher Stern aufleuchtet — das ist nach Strindberg das Leben der Frau.

Ebenso falsch urteilt der Unbekannte über seine Schuld. Daß ein Knabe ein Kinderbuch zerreißt und dann durch eine Lüge die drohende Strafe auf einen Mitschüler ablenkt, mag ja unter Umständen für den Lügner wie für sein Opfer der erste Schritt auf einem lebenslangen Unglücksweg sein. Aber selbst dann wird diese Kinderlüge nicht zu einer Untat, deren Andenken noch den erwachsenen Mann Tag und Nacht ängstigt, die ihn sogar weit schwerer drückt, als daß er dem Rameraden von damals die Frau entführt. Und weder kleine noch große Sünden kann der Mensch dadurch von sich abwälzen, daß er sich sagt, die von ihnen Betroffenen seien auch nicht schuldlos, oder daß er das ganze Unheil aus der Sünde im Paradiese herleitet, als ob die Erbschuld die Freiheit aufhobe. Wie das krankhafte Empfinden des Unbekannten seine Gewissensqual ins Lächerliche steigert, so ermöglicht es anderseits eine Beruhigung, die eben auch nur Einbildung ist, und durch die das von Strindberg ernsthaft aufgeworfene Problem der Entsündigung nicht gelöst wird.

Noch viel weniger wird das Verhältnis des Unbekannten zu Gott, von dem er sich durch alle möglichen Peinen verfolgt wähnt, befriedigend geklärt. Nur deshalb gibt er sich mit dem „Glauben“ an Gott zufrieden, weil ihm das „Wissen“ versagt bleibt. Das ist also nicht ein durch Wissen als berechtigt erwiesener, sondern ein durch Nichtwissen erzwungener, von der Sehnsucht des Herzens, das die gähnende Leere nicht erträgt, blind geforderter Glaube. Damit ist aber die Spaltung in der Seele des Unbekannten, die der tiefste Grund seiner Qual ist, nicht aufgehoben. Sein Verstand muß noch immer wie im ersten Teile sagen: „Ich kann die Knie nicht beugen, ich kann nicht“ (S. 81), weil er — mag das Herz sich sehnen, wie es will — nicht einseht, daß Gott sein Herr ist. Und noch immer muß sein Verstand jede Schuld Gott gegenüber leugnen, weil er die Gebote Gottes für unerfüllbar hält (S. 182) und weil niemand ihm erklärt hat, daß der hl. Paulus, auf den er sich für seine Ansicht beruft, nirgends behauptet, es sei unmöglich, Gott zu gehorchen, sondern im Gegenteil lehrt: „Alles kann ich in dem, der mich stärkt“ (Phil. 4, 13). Die Frage nach dem „innersten Sinn des Lebens“ (S. 258), dieses Lebens voll Schuld und Leid, um die sich eigentlich die ganze Trilogie dreht, wird nach allerlei Versuchen zur Beantwortung abgewiesen: „Hör' auf, sonst kommen wir

nie zu Ende!" (S. 269.) Damit gibt der Dichter zu, daß er an der Aufgabe, die er sich gestellt hat, schließlich gescheitert ist: nur das Gefühl ist beschwichtigt, der Aufruhr des Verstandes ist nicht besiegt.

Und selbst die Beruhigung des Gefühls wird mit Hilfe einer äußerst geschmacklosen Pseudomythik erzielt. Mehr noch als Goethe im zweiten Teil seines „Faust“ läßt Strindberg bei der Sinnesänderung des Unbekannten die übernatürliche Macht der Gnade sichtbar werden. Aber ihre Wirksamkeit ist, ohne daß sich die Absicht einer Verspottung nachweisen ließe, höchst unzulänglich dargestellt. Nur eine prächtige äußere Feier gelingt: die Fronleichnamsprozession im dritten Teil. Wo das innere Walten der Gnade versinnbildet werden soll, fehlt das Verständnis. Der Beichtvater, der übrigens von der Pflicht unbedingter Verschwiegenheit wenig zu wissen scheint, macht mit seinen Segnungen und Flüchen den Eindruck eines prahlerischen Hegenmeisters, und die Väter des Klosters kann sich der Dichter nur als Männer denken, die im Leben Schiffbruch gelitten haben. Er begreift offenbar nicht, wie es Menschen geben kann, die in jungen Jahren die Welt nicht deshalb verlassen, weil sie etwa zu schwach wären, sondern weil sie vom Kloster aus stärker auf die Welt wirken wollen.

Und hier erweist sich der Grundgedanke der Trilogie klar als falsch. Für Strindberg ist das Kloster die Ruhestätte derer, die abseits vom Weltleben in „Humanität und Resignation“ den Tod erwarten. Nur hier werden Leid und Schuld innerlich überwunden, und auch das noch recht mangelhaft. Die Dame, die „ihrer Wege geht“, erscheint nicht als Überwinderin; bloß der Unbekannte, der sich im Kloster begräbt, meistert das Leben wenigstens irgendwie. Es ist aber doch klar, daß die Menschheit mit Leid und Schuld fertig werden muß, ohne die Welt zu verlassen, und daß die Trennung nicht die einzige Rettung für Mann und Frau sein kann. Nach Strindberg wäre alles Familienleben an unerträgliche Qual und unausrottbare Bosheit gekettet. Dieser Pessimismus widerspricht doch so schreiend den klarsten Tatsachen, daß nur ein geistig zerrütteter Dichter ihm verfallen konnte — wenn nicht vielleicht auch für diese Ansicht Strindbergs teilweise die Worte gelten, die er 1890 in einem Brief über Nietzsche gebrauchte: er „wolle von nun an mit diesem Standpunkt Versuche anstellen, um zu sehen, wohin man dabei komme“ (Schück och Warburg IV, Abt. 2, 521). Doch ist die Trilogie so voll von Zügen aus Strindbergs wirklichem Leben, daß man leider viel eher an schrecklichen Ernst als an frevelhaftes Spiel denkt.

Georg Brandes hatte daher ohne Zweifel recht, als er zwei Jahre nach dem Tode seines Freundes schrieb: „Die Windungen und Irrwege unseres Daseins finden sich in reichem Maße in der unermesslichen Produktion Strindbergs abgestochen. Doch zu einem Führer oder Weggeleiter durch das Labyrinth eignet er sich nicht“ (Germanisch-romanische Monatschrift, Heidelberg 1914, VI 321). Auch deutsche Kritiker haben diese Ansicht ausgesprochen. So mahnt Dr. H. Unger in der „Frankfurter Zeitung“ (Nr. 69, 10. März 1918, 1. Morgenblatt): „Was diese Kunst gibt, kann leicht aus dem Drange aufwärts zu bloßem Nerventzettel und sentimentalem Selbstbemitleiden herabsinken, und dann ist sie nicht nur sinnlos, sondern ein mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu bekämpfender Feind der Menschheit geworden. Wir dürfen nicht vergessen, daß Strindbergs Kunst uns nie und nimmer eine Lösung, sondern allenfalls den Anfang eines langen, langen Weges bedeuten kann, ja eigentlich nicht einmal den Anfang, sondern nur die Basis, von der es auszugehen gilt. Nur die Menschheit darf Anspruch darauf erheben, zu ganz hohem Menschentum gelangt zu sein, die sich rühmen kann, auch die schwärzeste Tiefe überwunden zu haben. Die aber gibt uns Strindberg.“ Und in der „Vossischen Zeitung“ (Nr. 129, 11. März 1918) sagt gleichzeitig Professor Dr. Alfred Klaar: „Strindberg wird als ein wunderbar gekrümmter und knorriger Baum seinen Platz im Dichterwalde behaupten. Aber er gehört nicht zu den Bäumen, die aus dem Walde so hoch emporragen, daß ihre Gipfel in die ganze Breite des geistigen Lebens hinübersehen und -grüßen. Nicht zu den gewaltigen Dichtermenschen, die der Menschheit die Augen öffnen.“

Trotzdem steht im Bühnenspielplan der Kriegsjahre die Trilogie „Nach Damaskus“ mit der Wucht ihres Eindruckes weithin sichtbar neben Ibsens „Peer Gynt“ und Goethes „Faust“. So grundverschieden der dichterische Wert und der äußere Erfolg dieser Dramen sind, in allen jagt ein Mensch nach den leuchtenden Zielen, die unser Herz immer gelockt haben und immer locken werden. Was hier die große Masse der Zuschauer fesselt, ist nicht die Erreichung des Zieles, sondern der bunte, halb graufige, halb lustige Weg zum Ziele. Daß der bei Peer Gynt unter dem armen Dache der frommen Solvejg, beim Unbekannten Strindbergs im Kloster, bei Faust im Himmel endet, läßt man als melodramatischen Schluß willig über sich ergehen. Die Hauptsache ist, daß man vorher mit dem Helden durch Höhen und Tiefen aufreizender, aber unverbundlicher Gedanken, durch alle Stimmungen der Lust und Qual, über ewig wechselnde Schauplätze blühenden und welkenden

Lebens schweifen konnte, und daß man dabei in scharf zupackenden und doch künstlerisch abgetönten Worten den Widerhall des Jammers hörte, der in der eigenen Brust schreit. Gleich nach dem Tode Strindbergs schrieb in der „Vossischen Zeitung“ (1912, Nr. 246) Arthur Cloeffler: „Strindberg vertritt die Generation, die den Glauben ihrer Väter zertrümmert hat, dann den eigenen, auch den an die Wissenschaft, und die sich in der ungestillten Sehnsucht nach dem Absoluten um ein neues Mysterium bewarb. In Europa wird eine neue Religion gesucht; dies Scherzwort hat er sehr ernst verstanden.“

Die Kriegsjahre haben die Zahl der ratlos Suchenden und innerlich Gequälten nicht vermindert. Eine neue Religion hat sich nicht gefunden. Es kann aber wohl nachdenklich stimmen, daß gerade die hervorragenden der Dichtungen, in denen das Sehnen der Zeit sein treues Bild erkennt, ihre Helden den Frieden nirgendwo anders finden lassen als im Christentum. Faust wird in den katholischen Himmel aufgenommen. Peer Gynt erkennt am Ende seines verspielten Lebens, daß sein in allen Fernen gesuchtes „Kaisertum“ dort gewesen wäre, wo Solveig mit ihrem Gesangbuch zur Kirche geht. Und der gehezte Pilger nach Damaskus rettet sich in die Stille eines katholischen Klosters. Ein Jahr, bevor der erste Teil der Damaskustrilogie erschien, schloß Strindberg sein wirres Bekenntnisbuch *Inferno* mit der Erklärung, er habe bei belgischen Mönchen um Aufnahme gebeten. Allerdings leugnete er später öffentlich, daß er jemals willens gewesen sei, katholisch zu werden. Aber in der Germanisch-romanischen Monatschrift (VI 327) bezeugt sein Freund Georg Brandes, man habe den einst so trotzigen Himmelsstürmer begraben, wie er es gewünscht hatte: mit der Bibel auf der Brust.

Jakob Overmans S. J.