

Die Dinge und die Zeichen

Dimensionen des Realistischen in der
Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts

Für Helmut Pfotenhauer

Herausgegeben von
Sabine Schneider und Barbara Hunfeld

Königshausen & Neumann

Tiere als ›Photographen‹ der Dinge: August Strindbergs
Der Totenkopfschwärmer.
Versuch in rationalem Mystizismus (1896)

»in meinem Universum herrscht die
Unordnung, und das ist die Freiheit.«
Strindberg, Vorrede zum *Jardin des Plantes*¹

Die Frage nach dem Zusammenspiel von Dingen und Zeichen beherrscht Strindbergs Prosastücke, Artikel und Abhandlungen. Sein geradezu manisches Unterfangen, zu vernetzen, was die Semiotik in natürliche, ikonische und symbolische Zeichen unterschieden hat, stößt nicht selten vor in weltbewegende oder kosmische Dimensionen, entzündet sich aber in der Regel an einem konkreten Gegenstand. Was er schreibt, sieht wie wissenschaftliche Fallstudien aus, aber Strindbergs unruhiges Fragen überwältigt oft Strindbergs Beobachten. Ein Beispiel dafür ist die kleine Abhandlung *Der Totenkopfschwärmer. Versuch in rationalem Mystizismus* von 1896.² Darin beschäftigt er sich mit einer Erklärungsaufgabe, mit der Frage, wie das Abbild eines Totenkopfes auf den Körper eines Schmetterlings gekommen ist.

Text und Kontext

Erschienen ist der Text in einer Sammlung mit Studien zur Natur, die Strindberg auf französisch unter dem Titel *Sylva Sylvarum*³ und in einer erweiterten schwedischen Ausgabe unter dem Titel *Jardin des Plantes*⁴ veröffentlicht hat. Um ihm

¹ Hier zit. nach der deutschen Neuübersetzung von Angelika Gundlach in: August Strindberg: *Verwirrte Sinneseindrücke*. Schriften zu Malerei, Photographie und Naturwissenschaften. Hg. von Thomas Fechner-Smarsley. Amsterdam/Dresden 1998, S. 140; im folgenden mit der Sigle VS und Seitenzahl.

² VS [Anm. 1], S. 175–184. Für VS wurden ältere Drucke und Manuskripte kompiliert, so dass die vorliegende Fassung umfangreicher als alle Drucke bisher ist; vgl. ebd., S. 307. Trotz dieser editorisch problematischen Textherstellung habe ich mich für diese Fassung entschieden, weil darin am klarsten erkennbar ist, wie sehr Strindberg die photographisch-chemischen Verfahren interessiert haben.

³ August Strindberg: *Sylva Sylvarum*. Paris 1896.

⁴ August Strindberg: *Jardin des Plantes*. 2 Hefte. Göteborg 1896, hier zit. nach VS [Anm. 1], S. 138–219. Die Erweiterung besteht in Beiträgen zur »Physik, Astronomie und Okkultismus«, so Strindberg an den schwedischen Verleger Torsten Hedlund; zit. nach dem Inter-

zu größerer Wirkung zu verhelfen, nimmt er ihn in sein *Inferno*-Buch⁵ auf: »Anstatt die Manuskripte, die ich im Sommer und Herbst 1895 abgefaßt, nochmals umzuarbeiten, setze ich ausgewählte Stücke aus *Sylva Sylvarum* hierher, dessen erste Auflage Anfang 1896 in ein paar hundert Exemplaren erschienen, aber unverkauft und unbeobachtet geblieben ist.«⁶

Bereits die jeweils fremdsprachigen Titel der Sammlung erzeugen eine Aura der Wissenschaftlichkeit oder eines Mysteriums ›Forschung‹, aus der sich Autorität und Autorschaft begründen. Während das lateinische *Sylva Sylvarum* der französischen Ausgabe an Francis Bacon, den Ahnherrn der Experimentalphilosophie, erinnert,⁷ weist der Titel der schwedischen Ausgabe auf einen prominenten Ort. Der Botanische Garten von Paris mit seiner heterotopischen Geschlossenheit ist für Strindberg in dreifacher Hinsicht ein *lieu de mémoire*: Er erinnert 1. an die mythische Natur des Paradieses, 2. an den erhabenen Raum einer Initiation in die Kultur der Natur, und 3. an das ideale Terrain für Feldforschung, ausgewiesen durch eine stattliche Reihe großer französischer Naturforscher. Der Jardin des Plantes, schreibt Strindberg, sei ein

Flecken Natur, von etwa sechzig Doppelmorgen Ausdehnung, umfriedet von einer Mauer wie der Lustgarten des Paradieses. Die ganze Schöpfung an einem Platz versammelt, wo jeder Gegenstand seine Geschichte erzählt, jeder Stein, jedes Gewächs, jedes Tier im Gedächtnis mit dem Namen eines großen Menscheistes vereint ist. Dies ist als Eindruck das Größte, was ich kenne in Paris, nach Notre Dame. Es ist groß wie Genesis, und es wirkt auf mich wie Propyläen zur Weltgeschichte, wie das Alte Testament, und ob deshalb die Libanon-Zeder mit der ganzen Arche Noah da ist, weiß ich nicht.

Jemand hat gesagt: die Erde kann untergehen; wenn nur der Jardin des Plantes gerettet wird, wird die Schöpfung fortbestehen. Im Gefühl des Gewichtes dieser Anlage gehe ich mit Andacht die Rue Linné hinauf und

netportal: Das Leben und Werk des August Strindberg in seinen Briefen (im folgenden ASB), Brief 86.

⁵ Strindbergs Bericht seiner ›großen Krise im Alter von fünfzig Jahren‹ erschien zuerst 1897 in schwedischer Übersetzung, das französische Original wurde 1898 in Frankreich und im selben Jahr auch in Deutschland gedruckt (übers. von Christian Morgenstern, bei G. Bondi in Berlin). Im folgenden zit. nach der Ausgabe August Strindberg: *Inferno* [1898]. Autoris. Übers. von Christian Morgenstern. Berlin: Hyperionverlag o.J. Der *Totenkopfschwärmer* dort unter dem Titel *Der Totenkopf (Acherontia Atropos). Versuch eines wissenschaftlichen Mystizismus* (S. 63–69).

⁶ Strindberg, *Inferno* [Anm. 5], S. 49f.

⁷ Vgl. Francis Bacon: *Sylva Sylvarum; or A natural history in ten centuries* [1621]. In: Ders.: *Works in ten vol.* 1/2, London 1819. Bacon und Strindberg verbindet zudem dasselbe Geburtsdatum, worauf Frida Uhl: *Lieb, Leid und Zeit. Eine unvergeßliche Ehe. Mit zahlreichen unveröffentlichten Briefen von August Strindberg.* Hamburg/Leipzig 1936, hingewiesen hat.

trete durch die Cour Buffon ein, um die Wanderung im Tempel des Steinreiches zu beginnen.⁸

Dieser andächtig im Reich der Steine und der Schöpfung wandernde Beobachter ist zugleich ein leidenschaftlicher Experimentator, der die Gegenstände der Natur zerlegt. Was seinen unruhigen Geist Mitte der neunziger Jahre in Paris bewegt und was für ein gedankliches Chaos dabei entsteht, zeigt eindrücklich ein Brief Strindbergs an seine Wiener Übersetzerin Mathilde Prager vom März 1896. Gerade hat er ihr zwei Artikel über die X-Strahlen und über die Sorbonne geschickt und schon ist er mit neuen Projekten beschäftigt:

eine größere Arbeit angefangen: Wanderungen im Jardin des Plantes, und das Steinreich vollendet, sowie ein Abschnitt der Gewächswelt, um dann zu den Tieren überzugehen und mit dem Menschen abzuschließen. [...] In der Zwischenzeit und als ein Abbruch will ich ausschließlich für die NEUE FREIE PRESSE einen Artikel über die modernen Goldmacher in Paris schreiben, die ich kennengelernt habe, besonders Tiffereau, dem klassischen, der bereits 1854 Gold machte und das auch vom Münzwerk bestätigt bekam. Dieses ist vollkommen ernst gemeint, so jetzt kämpft man schon um die Ehre und wir sind vier ›Alchimisten‹, die um den Rekord kämpfen, die Goldprobe zur Weltausstellung in Paris 1900 abzuliefern.⁹ Zur gleichen Ausstellung vorbereite ich: Transmutation des Kupfers in Nickel (schon halbfertig); das neue Teleskop (in Analogie zum Telephon) ohne große Kosten; die Anwendung der Lufterlektrizität als billige Antriebskraft; sowie direkte Photographie in Farben.¹⁰

Die »direkte Photographie in Farben« findet er vorgebildet in der Natur – bei einigen Tieren und, wie zu zeigen sein wird, auf besonders geheimnisvolle Weise beim Totenkopfschwärmer.

⁸ Strindberg: *Das Seufzen der Steine*, in: VS [Anm.1], S. 141–174, hier S. 142f.

⁹ Nachdem Strindberg sich im *Seufzen der Steine* noch vorsichtig zurückhält – »Ich habe nicht Gold gemacht wie [Cyprien-Théodore] Tiffereau, [Louis-Charles-Émile] Vial und [François] Jollivet-Castelot, [...] aber ich habe mit anderen Metalltransmutationen gearbeitet« (VS [Anm. 1], S. 160), betrachtet er sich dann doch als einen der ihnen.

¹⁰ Brief vom 26. März 1896, in: ASB [Anm. 4], Brief 83. – Strindbergs damaligen Zustand beschreibt Mathilde Prager später so: »Ueber seinen Gesundheitszustand weiß ich eigentlich nichts genaueres. Es soll ihm besser gehen; doch muß ich sagen, dass selbst zu der Zeit, wo man ihn förmlich verloren gab und den Umschwung in seiner Gefühls- und Denkweise auf Geistesverwölkung zurück führte, sich seiner Schrift, die fest und gleichmäßig wie immer war, so wie in seinem klaren, knappen, bestimmten Stil nichts von seiner schweren Erkrankung anmerken ließ.« An Moritz Necker, 16.3.1900, Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Handschriftensammlung [I.N.144.175]; zit. nach Christian Zolles: *Jüdische Konvertitinnen und Schriftstellerinnen.* Wien 2004 (www.onb.ac.at/ariadne/vfb/bt-fl-konvertitinnen.htm; 17.11.2006).

Paris 1895/96: Versuchsanordnungen jenseits von Literatur und Wissenschaft

Hinter Strindberg liegt eine Zeit der Krisen und paranoischer Schübe,¹¹ die er zumeist in Paris verbringt. Während seine literarische Produktion stagniert, setzt er gleichwohl mit Furor jene Experimente fort, von denen seine Wissenschaftsbriefe *Antibarbarus I oder Die Welt für sich und die Welt für mich* (1894) ein erschöpfendes Zeugnis abgelegt hatten.¹² Strindberg, der trotz seines abgebrochenen Medizinstudiums nie aufgehört hatte, naturwissenschaftlich zu forschen und zu experimentieren, hatte mit seinen vier ›Lehrbriefen‹ (*Zur Ontogenie des Schwefels, Ueber die Transmutation der Stoffe, transformistische Chemie, oder Alles ist in Allem, Gedanken über die Zusammensetzung der Luft und des Wassers und Paralipomena*) eine neue Naturlehre begründen wollen:

In meiner zufälligen Eigenschaft als Monist habe ich mich vorläufig an die Annahme gebunden, dass alle Körper [Stoffe] und alle Kräfte verwandt sind und sich von Einem her leiten, gleichviel ob sie nun entstanden sind durch Verdünnung oder Verdichtung, durch Verbindung [Kopulation] oder Kreuzung, durch Vererbung oder Umwandlung, durch Auswahl oder Kampf, Addition oder Substitution, oder was Du auch sonst vorschlagen magst. Nur binde ich mich nicht an eine gesetzmässige Ordnung, Zweckmässigkeit und ähnlich schwankende Begriffe, welche ich ja fortwährend schwankend halten müsste, bis die Begriffe überhaupt klargelegt oder, was besser ist, aus der Terminologie entfernt wären.¹³

¹¹ 1893 hatte Strindberg zum zweiten Mal geheiratet. Er und die junge österreichische Journalistin Frida Uhl mit ihrer kleinen gemeinsamen Tochter hatten sich nach nur kurzem Miteinander wieder getrennt. Zu seiner Krankheit siehe besonders das erste Kapitel des Infernobuches »Die Hand des Unsichtbaren« [Anm. 5], S. 17ff. Zur Paranoia aufschlussreich auch Strindbergs »Saulus Paulus«: »Wer es [das *Inferno*, U.R.] nicht verstanden hat, kann nähere Erklärung in den Anstalten bekommen, in denen es keine Ruhe gibt, keinen Frieden, nur Angst und Verzweiflung, und der kann nicht mit kaltem oder warmen Wasser abgeholfen werden, denn es ist eine Krankheit der Seele, manchmal *Paranoia* genannt, weil der Kopf sieht, was im Alltag nicht zu sehen ist.« August Strindberg: Aus dem Blaubuch. Mit einem Anhang aus Blumenmalereien und Tierstücke & Sylva Sylvarum. Hg. von Petra und Uwe Nettelbeck. Nördlingen 1988, S. 246.

¹² Der auf schwedisch geschriebene *Antibarbarus* erschien zuerst 1894 auf Deutsch in der Übersetzung von Strindbergs Botanikerfreund Bengt Lidforss im Verlag des Bibliographischen Bureaus Berlin (im Folgenden zit. nach dem Reprint der Wiontzek Hermetica-Stiftung, Owingen 2005); in Frankreich 1896–97 in Fortsetzungen gedruckt u.d.T. *Hortus Merlini, lettres sur la chimie* in François Jollivet-Castelots alchemistischer Zeitschrift *L'Hyperchimie*.

¹³ Strindberg, *Antibarbarus* [Anm. 12], in eckigen Klammern signifikante Abweichungen der Übersetzung von Thomas Fechner-Smarsley: *Die Alchemie des Zufalls*. August Strindbergs Versuche zwischen Literatur, Kunst und Naturwissenschaft. In: Henning Schmidgen u.a. (Hg.): *Kultur im Experiment*. Berlin 2004, S. 147–169, S. 155. Strindberg berührt sich hier – wie auch andernorts – mit Haeckel, nur dass es ihm nicht um Gesetzmäßigkeiten geht. »Unzweideutig« war Haeckel überzeugt, »daß ›ein Geist in allen Dingen‹ lebt, und

Obwohl der *Antibarbarus* kaum jemanden zum Umdenken bewegen konnte, sondern vielmehr der Diagnose ›Wahnsinn‹ Auftrieb gab, stieß Strindberg wenig später in Paris immerhin auf soviel Interesse, dass er für seine chemischen Experimente, die er in seinen verschiedenen (Hotel-)Unterkünften durchführte, kurzzeitig einen Laborplatz an der Sorbonne bekam.¹⁴ »Während es in Deutschland von Strindberg stille geworden« ist, schreibt Mathilde Prager 1896 in ihrer Besprechung von Strindbergs *Introduction à une chimie unitaire*,

wächst jenseits des Rheines sein Ruhm von Tag zu Tage, und zwar – wie sich der Chemiker F. Jollivet Castelot gelegentlich einer Besprechung der chemischen Untersuchungen Strindberg's [d.i. die *Introduction à une chimie unitaire*], ausdrückt – nach doppelter Richtung hin, als »romancier puissant, d'une intense psychologie scientifique« und als ein Geist, »qui s'est porté en même temps sur les plus grands problèmes de la science, qu'il aborde avec une rare originalité.«¹⁵

Selbst wenn Prager hier mehr wünscht als weiß, spricht doch auch das *Inferno* von Forscherglück:

Den Sommer und den Herbst des Jahres 1895 zähle ich – trotz allem – zu den glücklichsten Abschnitten meines so bewegten Lebens. [...] ich kann Bücher und naturwissenschaftliche Gegenstände kaufen, darunter ein Mikroskop, das mir die Geheimnisse des Lebens enthüllt. Der Welt abgestorben und auf die eiteln Freuden von Paris verzichtend, bleibe ich in meinem Viertel, wo ich jeden Morgen die Abgeschiedenen auf dem Kirchhof von Montparnasse besuche, worauf ich nach dem Park des Palais Luxembourg

daß die ganze erkennbare Welt nach einem gemeinsamen Grundgesetz besteht und sich entwickelt. Insbesondere betonen wir dabei die grundsätzliche Einheit der anorganischen und der organischen Natur. [...] Ebenso wenig als eine scharfe Grenze zwischen diesen beiden Hauptgebieten der Natur zu ziehen ist, ebenso wenig können wir auch einen absoluten Unterschied zwischen Pflanzenreich und Tierreich anerkennen, ebenso auch nicht zwischen Tierwelt und Menschenwelt. Dementsprechend betrachten wir auch die ganze menschliche Wissenschaft als ein einheitliches Erkenntnis-Gebäude und verwerfen die übliche Unterscheidung zwischen Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft; die letztere ist nur ein Teil der ersteren.« Ernst Haeckel: *Die Weltanschauung der monistischen Wissenschaft*. In: *Freie Bühne* 3 (1892), S. 1157f.

¹⁴ »Davy und Berthollet hatten den Wasserstoff und den Sauerstoff aufgezeigt, ich den Kohlenstoff. Mir also kommt es zu, die Formel für Schwefel aufzustellen. / Zwei Tage später wurde ich in der naturwissenschaftlichen Fakultät an der Sorbonne (des Heiligen Ludwig!) inskribiert und im Untersuchungs-Laboratorium zu arbeiten ermächtigt.« Strindberg, *Inferno* [Anm. 5], S. 36f.

¹⁵ Erich Holm [d.i. Mathilde Prager]: *Introduction à une chimie unitaire*. Par Auguste Strindberg (Paris, *Mercur de France* [1895]). In: *Die Gegenwart* 49, Nr. 9 (1896), S. 143. Strindbergs Forschungen wurden teils in Zeitungen wie dem *Figaro* oder *Le Temps* gedruckt, teils erschienen sie in okkultistisch-alchemistischen Blättern wie der von Papus (d.i. Gérard Encausse) herausgegebenen *L'Initiation*, bei der Strindberg seit Frühjahr 1896 mitgearbeitet hat, oder in Jollivet-Castelots *L'Hyperchimie. Revue Mensuelle d'Alchimie, d'Hermetisme et de Médecine Spagyrique*. Vgl. Fechner-Smarsley, *Die Alchemie des Zufalls* [Anm. 13], S. 147f.

zu meinen Blumen gehe. [...] Eine Art Religion hat sich in mir gebildet, ohne daß ich sie klar aussprechen könnte. Eher ein Seelenzustand als eine auf Theorien gegründete Meinung; ein Gemisch von mehr oder weniger zu Begriffen verdichteten Empfindungen.¹⁶

Der kreative Seelenzustand zwischen Theorien und Beobachtungen, Begriffen und Empfindungen bezeichnet eine Autorschaft jenseits der Demarkationslinie von Dichtung und Wissenschaft. Strindberg hat sie treffend am Beispiel des »großen Poeten« Linné charakterisiert:

Im achtzehnten Jahrhundert wurde ein großer Poet geboren, der sich den Naturwissenschaften widmete. Mit Poet meine ich einen Herrn mit Phantasie, das heißt der Fähigkeit, Erscheinungen zu kombinieren, Zusammenhänge zu sehen, zu ordnen und zu eliminieren. So kann z.B. ein Maler Figuren im Sägemehl schauen, das auf den Ladenfußboden gestreut ist, oder, indem er die und die Punkte beliebig verbindet, Figuren sehen, wo es keine gibt, oder nur Möglichkeiten zu ihnen gibt.¹⁷

Auf der Grundlage eines solchen, die Phantasie beflügelnden, im Grunde metaphorisch-verknüpfenden (und, wie sich zeigen wird, auch metonymischen) Blicks beobachtet Strindberg die Dinge der Natur – unorthodox und mit einer im Wortsinne *uni-versalen* Orientierung. Es habe ihn die Einsicht gerettet, bekennt er 1896 in der Vorrede zum *Jardin des Plantes*, dass »das Geheimnis des Universums« noch längst nicht »enthüllt« sei.¹⁸ Aus diesem Forschungsimpuls entsteht die Vielzahl von Studien, Zeugnisse für die Arbeit an einem großen, nie abgeschlossenen Projekt.

Nun stellt sich die Frage, ob Strindbergs ver-rücktes Bemühen um ein Verstehen von »Natur« überhaupt Aufmerksamkeit verdient? Wenn man seine kleinen »Stücke« noch nicht gleich im Hinblick auf das erklärte Ziel der Naturwissenschaften, Welträtsel zu lösen, verwirft, sind sie dann vielleicht Bruchstücke eines »diffusen theoretischen Bewußtseins« jenseits von strenger Wissenschaft und Literatur? Hier bieten sich im Anschluss an Umberto Eco Überlegungen

¹⁶ Strindberg, *Inferno* [Anm. 5], S. 47.

¹⁷ Strindberg: *Die Geheimnisse der Blumen* (1888), in: VS [Anm. 1], S. 237–258, hier 251f.; vgl. auch Göran Söderström: *August Strindberg. Biographie eines modernen Künstlers. In: Der andere Strindberg. Materialien zu Malerei, Photographie und Theaterpraxis.* Hg. von Angelika Gundlach unter Mitwirkung von Jörg Scherzer. Frankfurt/M. 1981, S. 17–210, hier S. 80f. Es ist eine Poetik der Vision, wie sie Baudelaire entwickelt hat: »Die ganze sichtbare Welt ist nichts als ein Arsenal von Bildern und Zeichen, denen die Imagination ihren Ort und relativen Wert erst gibt; sie ist eine Art Speise, die die Imagination verdauen und verwandeln muß.« (Salon von 1859). Und es ist eine besondere Fähigkeit in der Familie Strindberg: »Mein Vater [...] stammt von einem priesterlichen Geschlecht. [...] Sein Cousin war der Künstler Holmbergsson, der ein »Wahrsager« war. Man erzählt, daß er in den Sägespänen des Fußbodens im großväterlichen Schuppen »sah.« Strindberg an Torsten Hedlund, 27.4.1896, in: ASB [Anm. 4], Nr. 86.

¹⁸ VS [Anm. 1], S. 140.

zum offenen Kunstwerk als epistemologische Metapher an.¹⁹ Sie gehen von der Voraussetzung aus, dass es in der Kunst nicht so sehr darum gehe, »die Welt zu erkennen, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren.« Gleichwohl könne »jede künstlerische Form mit höchstem Recht, wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden«. Nach Maßgabe der Art, wie sich die Kunstwerke in einer historischen Epoche strukturieren, »durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt«, werde sichtbar, »wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht.«²⁰ Danach wären Strindbergs kleine Naturstudien Komplemente eines biologistisch-naturwissenschaftlichen Blicks auf das Universum, wie ihn das 19. Jahrhundert produziert hat. Die Leerstellen und ungelösten Probleme reizen ihn zu eigenen metaphorischen Strategien und zum Erzählen höchst eigener Geschichten, welche Diskontinuitäten und Brüche »rationalen« Schließens ebenso sichtbar machen wie sie sie gleichzeitig in ein kohärentes Narrativ und einen Offenbarungsmythos zu verwandeln suchen. Aus eben solchen »Versuchen in rationalem Mystizismus«, wie es die epistemologische Metapher des *Totenkopfschwärmers* geradezu exemplarisch vorführt, entstehen Dokumente einer »wildes Semiose«,²¹ in denen das Verstehen und Erklären »natürlicher Dinge« zusammenschießt zu einem Strudel des Fragens und Spekulierens, der Abduktion und Hypothesenbildung. Die kreative Energie ihres Gedankenspiels lässt sich ihrerseits beobachten, insbesondere dort, wo der Argumentationsgang abstürzt.

Abbildern I: Chemie

Am Anfang seiner Abhandlung über den Totenkopfschwärmer, einen Schmetterling aus der Familie der *Sphingidae*, konturiert Strindberg²² sein Thema mit einigen Beobachtungen aus der Welt der Fische:

Der Ukelei, der unter der Wasseroberfläche lebt und der Sonne in die Augen sieht, ist silberweiß und hat nur einen blaugrünen Strich entlang dem Rücken. Die Plötze, die im seichten Wasser bleibt, hat schon eine ausgeprägtere Farbe und ist seegrün. Der Barsch, der in tiefen Gewässern auf

¹⁹ Umberto Eco: *Das Kunstwerk als epistemologische Metapher*, in: Ders.: *Das offene Kunstwerk* (ital. 1962). Frankfurt/M. 1977, S. 160–185, hier S. 160.

²⁰ Ebd., S. 46 (Herv. im Original).

²¹ Diese, auch für Strindberg so zutreffende Wendung bei Aleida Assmann: *Die Sprache der Dinge. Der lange Blick der Semiose.* In: Hans-Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation.* Frankfurt/M. 1988, S. 237–251, hier S. 237.

²² Obwohl auch hier wie in jedem literarischen Text ein Rollen-Ich spricht, benutzte ich den Autornamen, gelegentlich spreche ich vom »Beobachter« oder »Erzähler«. Zum besseren Verständnis von Strindbergs Argumentation ist es nötig, ausführlicher als üblich zu zitieren.

dem Steingrund steht, ist bereits dunkel, und die Striche entlang dem Rücken sind so schwarz wie die Zeichnung der Wellen an seinen Seiten. Schleie und Flunder, die im Schlamm wühlen, sind dunkel wie der olivgrüne Schlamm. (175)

Thema ist das in der Evolutionsbiologie des 19. Jahrhunderts nachhaltig diskutierte Phänomen der optischen Anpassung von Tieren an andere Tiere oder an ihre Umgebung – Mimikry und Mimese.²³ Ob als Resultat von Selektion, wie es Bates und Darwin annahmten,²⁴ oder im Sinne Lamarcks als direkte Vererbung von umweltbedingten Eigenschaften oder womöglich aus anderen Gründen – das waren Hypothesen und offene Forschungsfragen, an die Strindberg, teils implizit, teils explizit, anschließt. Dabei sorgt im Eingangssatz ein eigentümlicher Blickwechsel für Irritation, wenn es vom Ukelei heißt, er sehe der Sonne ins Auge.²⁵ Es ist der umgewertete Mythos vom Adler mit seinen scharfen Augen, den die Sonne nicht blenden kann, der hier in einem doppelten Anthropomorphismus – dem Blick des Fisches und den Augen der Sonne – momenthaft aufblitzt.²⁶ Anschließend wird wissenschaftlich-skaliert beobachtet, die Färbung der Fische von Hell zu Dunkel und die Bildung von Mustern auf ihren Schuppen, und assoziativ weitergedacht. Die Makrele trägt

eine so scharfe Zeichnung der Wellenschläge auf dem Rücken, daß sie ein Marinemaler kopieren und perspektivisch auf eine Leinwand übertragen könnte, so daß sie die Wellen wiedergäben. Die Goldmakrele aber, die sich an den Wellenkämmen aufhält, hat alle Regenbogenfarben und noch Gold und Silber dazu. (175)

Die optischen Erscheinungen der natürlichen Umwelt finden sich derart »analog«²⁷ auf der Oberfläche des Tieres, dass sie von einem Maler geradezu optimal für seine bildnerische Mimesis genutzt werden könnte. Während noch die kon-

sequenteste naturalistische Produktionsästhetik damals mit dem subjektiven Faktor x, dem Künstler und seinen Reproduktionsmitteln, rechnete, interessieren Strindberg die a-personalen Übertragungsprozesse selbst.

Für eine perfekte Reproduktion der Wirklichkeit hatte zunächst, sieht man die Aufzeichnungs- und Übertragungsmedien historisch, die *camera obscura* gesorgt. Im Zentrum stand dabei der Zeichner als Subjekt, das allerdings den Vorgaben des technischen Apparates zu folgen hatte. Als die Photographie das Speichermedium der Platte ins Zentrum stellte, wurde »eine neue Sichtweise initiiert, die die Konventionen des technischen Apparates [...] in die Auflösung der Details und nicht in das Nachstellen einer Natur-Atmosphäre« verlagerte.²⁸ Strindberg radikalisiert eine solche Wahrnehmung, wenn er Übertragung bei organischen Wesen ohne encodierendes Subjekt denkt. Und es geht ihm nicht allein um das Phänomen naturgetreuer Übertragung, um Ähnlichkeit und Adaption, sondern auch um das Verhältnis zwischen verschiedenen Organismen und darüber hinaus, wie im Falle des Lichtes oder des Wassers, um die Beziehung zwischen Organischem und Anorganischem, zwischen Materiellem und Unmateriellem. »Photographie« nennt er diese Übertragungsvorgänge und hat dabei ein »natürliches« Verfahren im Sinn, das selbsttätig agiert – wie im Gedankenexperiment von Rilkes *Urgeräusch* (1919).²⁹ Der Fisch ist wie die photographische Platte Empfänger, sogar von Farben, die durch das Medium des Lichtes übertragen und durch den Kanal des Wassers gebrochen werden:

Was ist dies anderes als Fotografie. Auf seiner Silberplatte, die aus Chlor-, Brom- oder Jodsilber sein kann, da das Meerwasser alle drei Halogene enthalten soll – oder auf seiner Eiweiß- oder Gelatineplatte, die versilbert ist, fängt der Fisch die Farben auf, die durch das Wasser gebrochen werden. (175f.)³⁰

²³ Vgl. Thomas Junker: Charles Darwin und die Evolutionstheorien des 19. Jahrhunderts. In: Ilse Jahn (Hg.): Geschichte der Biologie. 3. neubearb. und erw. Aufl. Heidelberg/Berlin 2000, S. 356–385, hier S. 384.

²⁴ Charles Darwin: Die Entstehung der Arten durch natürliche Zuchtwahl (1859). Übers. von Carl W. Neumann. Stuttgart 1976, S. 302f.

²⁵ Morgenstern, zumeist poetischer, hat hier übersetzt: »Der Weißfisch, der sich an der Oberfläche der Gewässer, beinahe in freier Luft, aufhält [...]«. Strindberg, Inferno [Anm. 5], S. 63.

²⁶ Sonne und Auge – »Wo fängt das Ich an, und wo hört es auf? Das Auge, der Sonne angepaßt? Oder das Auge, das Phänomen, genannt Sonne, erzeugend?« – sind in Strindbergs Artikel *Ein Blick zum Weltraum* (1896) aufgrund ihrer strukturellen Analogie wie ein Möbiusband ineinander verschränkt (VS [Anm. 1], S. 101f.).

²⁷ Swedenborgs Korrespondenzen-Lehre, auf die Strindberg sich immer wieder beruft, war in Frankreich durch Baudelaires *Fleurs du Mal* in den französischen Symbolismus eingeführt und unter dem Begriff der »universelle analogie« popularisiert worden. Vgl. Sophie Grimal: Brücken zum Unbekannten. Eine Einführung in Strindbergs experimentelle französische Schriften. In: Walter Baumgartner, Thomas Fechner-Smarsley (Hg.): August Strindberg. Der Dichter und die Medien. München 2003, S. 45–57, hier S. 48.

²⁸ Olaf Breidbach: Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung. München 2005, S. 143f. Zum Echo dieser Wahrnehmungsverschiebung in der Poetologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts siehe Ursula Renner: »Details sollten sein wie jener Blitz bei Dickens« – Photopoetische Reflexe um 1900. In: Helmut Pfothner, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider (Hg.): Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900. Würzburg 2005, S. 103–127.

²⁹ Friedrich Kittler hat die Beschreibung der subjektlosen Übertragung in Rilkes Geschichte vom Phonographen als Medienereignis herausgestellt. Das Neue an diesem futuristisch-surrealen Denkmodell sei, dass die Erzeugung des Ur-Geräusches ohne ein Subjekt und ohne einen zeichen- und sinnstiftenden »Geist« gedacht werde. Da es niemanden gibt, der die Zeichen encodiert, habe man es hier mit einer »absoluten Übertragung oder eben Metapher« zu tun: »Niemand hat vor Rilke je vorgeschlagen, eine Bahnung zu decodieren, die nichts und niemand encodierte. Seitdem es Phonographen gibt, gibt es Schriften ohne Subjekt. Seitdem ist es nicht mehr nötig, jeder Spur einen Autor zu unterstellen, und hieß er Gott«. Friedrich Kittler: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986, S. 61f.; vgl. auch ders.: Aufschreibesysteme 1800/1900. München 1985, S. 321ff.

³⁰ Dabei kann die Sonne als Photograph gelten, d.h. sie ist der ausgezeichnete Operateur im optischen Labor der Natur: »Daß die Sonne ein hervorragender Fotograf ist, steht fest [...]. Denken Sie an den Rücken der Makrele, wo die seegrünen Wellen auf Silber fotografiert

Der Fisch reflektiert nicht die Farben, seine Schuppen sind nicht Spiegel, sondern sie sind Speicher. Da er gleichsam im Entwickler lebt, in »schwefelsaurem Magnesium (Eisen) zum Beispiel«, wird das Gespeicherte als Farbphotographie sicht- und (unausgesprochen) auch haltbar gemacht. Einen erwartbaren Einwand gleich mitreflektierend, heißt es:

Ist dies mehr als eine Metapher für die Erfindung Niepce de Saint-Victors und seiner Nachfolger? Das ist es wohl, obwohl das nicht die ganze Wahrheit ist: Zu beweisen, daß die silberglänzenden Fischschuppen aus Silber sind, wird wohl schwer bei jenen, die die Prämissen nicht annehmen, aber daß es Zinn sein könnte oder eines der Äthylphosphine oder Amine, habe ich an anderer Stelle glaubhaft gemacht. (184)

Strindberg verstrickt sich hier zunächst in eine imaginäre Diskussion mit Kritikern, die seinen Prämissen nicht folgen, bietet einen Beleg aus der eigenen Forschung an, bringt dann aber in der Fußnote statt des Nachweises lediglich den Zusatz: »Daß man in Österreich silberglänzende Perlen aus den Schuppen des Ukeleis macht, zeigt, daß die Schuppen selbständigen Metallcharakter haben.« (184) Tatsächlich bildeten die Guaninkristalle der Schuppen die Grundlage zur Herstellung künstlicher Perlen, nur ist das nicht der versprochene Beleg. Der wissenschaftliche Beobachter Strindberg vernachlässigt hier die akademische Praxis, Autorschaft in einer Fußnote nachzuweisen. Er beglaubigt seine Aussage stattdessen mit einem Hinweis auf eine Praxis in der Wirklichkeit, die als Beweis fungiert.

Dass metallische Substanzen einen photographischen Effekt erzeugen, ist das eine; das andere, nur aus dem Text erschließbare Faszinosum liegt darin, dass es sich um eine Art Autogenese handelt. Etwas wird »photographiert« ohne Kamera und ohne Photograph.

Strindberg hatte solch ein Verfahren selbst erprobt, als er 1894 mit seinen »Celestographien« Photoplaten in Entwicklerflüssigkeit direkt dem Nachthimmel aussetzte, weil er glaubte, ohne Linse bessere Resultate zu erzielen,³¹ oder als er Kristallisationen auf photoempfindlichem Papier zu dokumentieren suchte. Gemeinsam ist diesen Experimenten, dass sie entweder den menschlichen Blick (wie noch bei der Camera obscura) oder das unzuverlässige Auge oder aber das

sind.« Strindberg: Das Alpenveilchen, die große Unordnung und den unendlichen Zusammenhang beleuchtend, in: VS [Anm. 1], S. 208.

³¹ Vgl. Strindberg: Über die Lichteinwirkung in der Fotografie, in: VS [Anm. 1], S. 122–130. Zu Strindbergs Photoexperimenten (mit weiteren Literaturhinweisen) siehe Bernd Stiegler: August Strindberg: Photographie zwischen Naturalismus und Supernaturalismus. In: Ders.: Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert. München 2001, S. 268–289 (wieder u.d.T. August Strindbergs Theorie der Photographie: Versuch einer Rekonstruktion. In: August Strindberg. Der Dichter und die Medien [Anm. 27], S. 211–235); siehe auch Vreni Hockenjos: Phantom, Schein, Traumbild. Zur visuellen Wahrnehmung bei August Strindberg. In: August Strindberg. Der Dichter und die Medien [Anm. 27], S. 236–252, und Olle Granrath: August Strindberg. Painter, Photographer, Writer. London 2005.

technische Medium, wenn schon nicht ganz ausschalten, so doch so weit wie möglich zu reduzieren suchten. Es geht dabei, wie Strindberg selbst 1893 im Manuskript zu einem fünften *Antibarbarus*-Brief geschrieben hatte, um den autopoietischen, prozeduralen Gestaltungsprozess der Natur:

Es hatte mich lange gelockt herauszufinden, wie die Welt aussieht ohne Mithilfe meines fehlerhaften Auges, das perspektivisch, verkürzend, paralaktisch usw. sieht. Und da ich wußte, daß eine photographische Platte bei weitem lichtempfindlicher als das Auge ist, legte ich eine Bromsilberplatte auf das Fensterbrett, den Strahlen des Vollmondes aussetzend.³²

Nicht das Mond- oder Sternenlicht, wie bei den Photoexperimenten, sondern die Sonne bringt bei den Fischen im *Totenkopfschwärmer*-Artikel, zusammen mit dem Entwickler-Fluidum, Farbe und Abbild der Umgebung auf die Körper, womit *avant la lettre* am Gedankenexperiment der Farbphotographie gebastelt wird. Wenn Strindberg anschließend ein Paradigma mit weiteren »photographierenden Tieren« erstellt, sucht er seine chemo-physikalische Erklärung zu erhärten:

Daß der Ritterfisch, *Eque[tu]s lanceolatus*, den Schatten seiner großen Brustflosse zu beiden Seiten des Körpers fotografiert hat, darüber hege ich keinen Zweifel, ebenso wenig darüber, daß der Lappenfisch, der einem Aal ähnelt, sich an der Bodenvegetation versorgt. Ich glaube auch, daß der Eisvogel, der seine buntgefärbten Federn ähnlich wie Schuppen an Hals und Schultern trägt, diese bekommen hat, indem er tagaus, tagein stundenlang dasaß und nach seinen Opfern Ausschau hielt. Wie Fasan und Boa constrictor zu ihren Ellipsen gekommen sein können, habe ich zuvor angedeutet, als ich von den Augenzeichnungen des Pfaus auf seinen Schwanzfedern sprach. (176)

Strindbergs zweite Selbstreferenz im Text weist – das muss der Leser allerdings selbst ermitteln – auf seinen zuvor geschriebenen Aufsatz *Indigo und Kupferstrich*. Dort berichtet er vom Blau im Gefieder des Pfaus:

Zunächst fielen mir die Ellipsen und die kaustischen Flächen auf den Schwanzfedern auf; ich dachte wieder an die unerhörte Kraft der Sonne, in wärmeren Ländern Emaillefarben in Hörn und Kiesel einzubrennen, und dann ... blitzte es in meinem Bewußtsein auf, und ich sah das tiefindigoblaue Auge in der Schwanzfeder, und ich sah den Kupferglanz auf der Fahne, der das blaue Auge umrahmte. Ich war jetzt von einem Zusammenhang zwischen Kupfer und Indigo und den blauen Salzen des Kupfers überzeugt.³³

³² Zit. nach Hockenjos, Phantom, Schein, Traumbild [Anm. 31], S. 239.

³³ August Strindberg: Indigo und Kupferstrich oder die Einheit der Materie, bestätigt von Berzelius, der Alchimist war, in: VS [Anm. 1], S. 210–217, hier S. 212. Man könne, so Strindberg an anderer Stelle, sich die Verwandtschaft von Wasser und Metall u.a. daran vergegenwärtigen, »dass Indigo [...] aus blauen Kristallen mit Kupferglanz besteht; dass die Federn des Pfaues Metallglanz besitzen, ohne Metall zu sein [...]«. Strindberg, *Antibarbarus*

Während der Eisvogel sich offenbar an seine Beute assimiliert, haben umgekehrt Fasan und Boa sich an ihre Umgebung angepasst, um nicht selbst zur Beute zu werden. Der Pfau hingegen hat, dieser Schluss wird suggeriert, seine Farben durch die Hitze der Sonne eingebrannt bekommen.

Abbildern II: Falten und Flecke

Über die Augenflecken im Gefieder eines tropischen Verwandten des Pfaus mit dem sprechenden Namen Argusfasan hatte auch Darwin in seiner *Abstammung des Menschen* nachgedacht. Wie Strindberg zog Darwin zum Vergleich Flecke und Streifen bei Tiger und Leopard heran, allerdings mit anderem Ergebnis: Während nach Darwin die »schöne Zierath« Partnervorteil sichert, ihre Entstehung als autonomer Prozess aus Zufällen und Variationen erklärt werden müsse,³⁴ tut Strindberg sich mit seiner Erklärungssuche in chemo-physikalischen Prozessen schwerer, so dass er sie schließlich aufgibt und sich auf die Suche nach anderen Erklärungen macht. Zu den höheren Tieren nämlich

reicht schwerlich die Chemie; der Tiger hat die schmalblättrigen, aber hochgewachsenen Gräser des Dschungels an den Flanken, und an der Stirn trägt er eine Palme, kombiniert mit einem Bambus. Panther und Leopard geben den bunten Schattenteppich des Laubwaldes wieder, während der Löwe nur den gelbbraunen Ton des Wüstensandes und der verbrannten Felsen führt. (177)

Wieder andere Begründungen »als die sogenannten chemischen« ergeben sich bei anderen Wildtieren:

So lebt das getigerte Zebra in der Steppe. Von Natur aus scheu, ist es immer auf dem Sprung, darauf gefaßt, die Klauen des Tigers in seiner empfindlichen Haut zu spüren, die es in Falten legt, um Anlauf für die Flucht zu nehmen. Der Leopard hat Flecken, die dem Schatten des Laubwerks ähneln mögen, die aber auch den Fußspuren nasser Hunde oder Katzen verwirrend ähnlich sind. Ist ein trächtiges Weibchen einmal im Kampf gewesen, sind die Jungen gebrandmarkt worden und wurden sie, nachdem die Flecken schön wirkten, bei der Auswahl vorgezogen? Das hätte Darwin sagen können, wenn er auch solche unabhängigen Schöpfungsakte leugnet, ausgenommen dort, wo er vom Stier spricht, der seinen Schwanz

rus [Anm. 12], S. 73. Vgl. auch Elisabeth Vaupel: August Strindberg als »Naturwissenschaftler«. In: *Chemie unserer Zeit* 18 (1984), S. 156–167, hier S. 164.

³⁴ Charles Darwin: *Die Abstammung des Menschen* (engl. 1871). Übers. von J. Victor Carus. Stuttgart 1919 (Reprint Paderborn 2005), S. 446f. – Zu Darwins Darstellungsverfahren am Beispiel eben dieses Argusfasans siehe Julia Voss: *Das Auge der Evolution. Charles Darwin zeichnet den Zufall*. In: Henning Schmidgen (Hg.): *Lebendige Zeit. Wissenskulturen im Werden*. Berlin 2005, S. 40–78 und S. 382–393.

in der Stalltür verloren hat und dann zum Stammvater schwanzlosen Rindviehs wurde.

Die Rolle des Zufalls bei der Entstehung der Arten! (177)

Über Tarnung und Anpassung ist Strindberg beim Thema der Vererbung erworbener Eigenschaften angekommen, wobei er hier in der Stiergeschichte Darwin mit Haeckel verwechselt,³⁵ im *Infernobuch* allerdings richtig Haeckel als Urheber nennt. Vererbung und Anpassung sind nach Haeckel (auf den Schultern von Darwin) die »beiden organischen Bildungstribe«. Mit dem Biologen und einstmaligen Kurator am Jardin des Plantes, Lamarck, ist er von der Vererbung erworbener Eigenschaften überzeugt. Der Zufall, wie ihn Strindberg hier ins Spiel bringt – im Zusammenhang mit einer Reihe von möglicherweise erlebten Abenteuern, deren materiale Spuren wie Engramme auf die nächste Generation übertragen werden –, wirft auch hier wieder die Möglichkeit eines Entstehungs-

³⁵ »Welche von einem Organismus erworbene Abänderungen sich auf seine Nachkommen übertragen werden, welche nicht, ist von vornherein nicht zu bestimmen, und wir kennen leider die bestimmten Bedingungen nicht, unter denen die Vererbung erfolgt. Wir wissen nur im Allgemeinen, daß gewisse erworbene Eigenschaften sich viel leichter vererben als andere, z. B. als die durch Verwundung entstehenden Verstümmelungen. [...] Ausnahmen sind aber auch hier vorhanden [...]. Noch vor einigen Jahren kam [...] der Fall vor, daß beim unvorsichtigen Zuschlagen des Stallthores einem Zuchtstier der Schwanz an der Wurzel abgequetscht wurde, und die von diesem Stiere erzeugten Kälber wurden sämtlich schwanzlos geboren.« Ernst Haeckel: *Natürliche Schöpfungsgeschichte. Gemeinverständliche wissenschaftliche Vorträge über die Entwicklungslehre im Allgemeinen und diejenige von Darwin, Goethe und Lamarck im Besonderen, über Anwendung derselben auf den Ursprung des Menschen*. Berlin 1868, 9. Vortrag. Vgl. auch: »Der Organismus vermag nicht allein auf seine Nachkommen diejenigen Eigenschaften, diejenige Gestalt, Farbe, Größe zu übertragen, die er selbst von seinen Eltern ererbt hat; er vermag auch Abänderungen dieser Eigenschaften zu vererben, die er erst während seines Lebens durch Einfluß äußerer Umstände, des Klimas, der Nahrung u.s.w. erworben hat.« (Ebd., 7. Vortrag).

³⁶ Für Strindberg war Haeckel eine Art Höhe- und Endpunkt des Naturalismus: »Nachdem nämlich Haeckel in den achtziger Jahren sein *Systema Naturae* oder die Stammtafel der Schöpfung aufgestellt hatte, war es aus mit der Naturwissenschaft, nicht eine neue Entdeckung von Bedeutung wurde gemacht [...]. Die Naturwissenschaft war faktisch bankerott. Die Kraftquelle der Zeit, die Elektrizität, kam durch den ungelehrten Edison in die Industrie, der das Licht entführte und den Phonographen gab; das Telephon war Bells Erfindung aus den 60er Jahren: der herrschende Darwinismus hatte keine epochemachenden Folgen für das kulturelle Leben der Zeit, nicht einmal in der Chemie, wo Mendelejeffs periodisches System wie ein Grabmal auf dem Totenacker der Systematik steht. / Damals entdeckte man, daß man auf falschen Spuren war, und machte kehrt, um am Kreuzweg eine neue Straße zu finden. Man hatte Erscheinungen und Tatsachen gesammelt, aber konnte nichts erklären; erklären war ja finden, was hinter der Erscheinung liegt, und als man merkte, daß das, was dahinter lag, sich »auf der anderen Seite« befand, so suchte man ganz logisch das Jenseits. Das war die Mystik, die damals von sich reden machte.« August Strindberg: *Die gotischen Zimmer. Familienschicksale vom Jahrhundertende*. Deutsch von Emil Schering. München/Leipzig 1912, S. 118.

aktes auf, in dem ohne encodierendes Subjekt gleichsam etwas in der Natur sich verändert oder prozessiert wird.

Abbildn III: »einiges für die Phantasie«...

Nach dieser so weit ausholenden Eröffnung kommt der wissenschaftliche Beobachter bei seiner Hauptfrage an, »wie der Totenkopfschwärmer seinen Schädel auf den Thorax bekommen hat« (178).³⁷ Es ist dieselbe Frage, mit der sich der englische Herzog und Forscher Argyll in seinem evolutionskritischen Buch *Reign of Law* (1867) gegen Darwins Theorie gewandt hatte. Sein Argument war, dass Darwin mit Zufall und natürlicher Zuchtwahl die ursächliche *Entstehung* der äußeren Erscheinungen von Tieren nicht hinreichend habe erklären können. Das Zustandekommen von ›Bildern‹ wie etwa jener (noch dazu!) wie dreidimensionale Kugeln erscheinenden ›Augen‹ auf den Federn des Argusfasans sei ungelöst:

There is one instance in Nature (and, as far as I know, only one) in which ornament takes the form of pictorial representation. The secondary feathers in the wing of the Argus Pheasant are developed into long plumes, which the bird can erect and spread out like a fan, as a Peacock spreads his train. These feathers are decorated with a series of conspicuous spots or ›eyes‹, which are so coloured as to imitate the effect of balls. The shadows and the ›high lights‹ are placed exactly where an artist would place them in order to represent a sphere. [...] The ›eyes‹ of the Argus Pheasant are like the ›ball and socket‹ ornament, which is common in the decorations of human art.³⁸

Argyll will das Perlstabornament samt illusionistisch repräsentierter Dreidimensionalität, diesen *trompe l'oeil*-Effekt der Natur, für den Darwin keine hinlängliche Begründung gegeben habe, als Produkt einer göttlichen Ästhetik verstehen. Auch Strindberg greift – ohne Referenz – diese unerledigte Frage der Evolutionstheorie auf. Anders als Argyll und auch Darwin geht es ihm um den ausgezeichneten Signifikanten des Todes auf dem Naturding.³⁹

Dazu häuft Strindberg zunächst einmal Kontexte auf, vernetzt sie und versucht Hypothesen zu bilden, die das ›Bild‹ auf dem Körper des Falters erklären

³⁷ Vgl. dazu Adolf Portmann: *Die Tiergestalt. Studien über die Bedeutung der tierischen Erscheinung* (1948). Freiburg 1960, der die Lösung der Frage nach Genese und Sinn der Tiernuster in die Zukunft der experimentellen Genetik verschiebt (Kap. VII: Von Mustern und Zeichnungen, hier S. 171).

³⁸ George Douglas Campbell Duke of Argyll: *Reign of Law*. London 1867, S. 202f.; hier zit. nach Voss [Anm. 34], S. 389. Darwin weist im 2. Teil seiner *Entstehung der Arten* [Anm. 24] die Kritik zurück, geht noch einmal in aller Ausführlichkeit auf den Argusfasan ein und sucht sein Theorem der geschlechtlichen Zuchtwahl zu stärken (S. 488ff.).

³⁹ Zu ›Bildern‹ in der Natur siehe James Elkins: *The Domain of Images*. Ithaca u.a. 1999, insbes. S. 236–251.

könnten. Da er den »Acherontia atropos« selbst nie gesehen und »den Verdacht« hat, dass die Abbildungen »nicht ganz naturgetreu«, also schematisiert oder überzeichnet sind,⁴⁰ kauft er sich ein Präparat bei einem Naturalienhändler. Die Autopsie ergibt, »daß die Wirklichkeit den Totenkopf mit noch mehr frappierender Ähnlichkeit zeigte als die Bilder.« (178) So wird wahr, was die Illustrationen behauptet haben (vgl. Abb. 1 und 2), und dies treibt die Suche an: »Und dann las ich über ihn, daß er bei den Bretonen als Todesbote gilt; daß er einen traurig singenden Laut von sich gibt; daß seine Puppe tief in der Erde begraben wird; daß die Raupe von echtem Jasmin, von Bohnen und dem schönen, aber tödlichen Stechapfel lebt.« (178) Den Aberglauben der Bretonen, die Beschreibung des klagenden Lauts in seiner Einmaligkeit, die Verpuppung in der Erde und die ausschließliche Ernährung von Jasmin berichtet bereits Réaumur, den Strindberg wenig später, wenn auch in anderem Kontext, selbst nennt (s.u. und Abb. 3).⁴¹

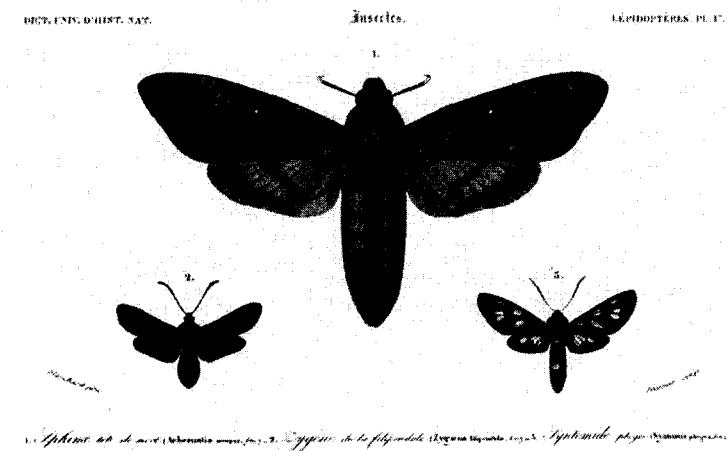


Abb. 1: E. Blanchard: *Acherontia atropos*. In: Charles d'Orbigny et al. (Hg.): *Dictionnaire universel d'Histoire Naturelle*, Paris 1849

⁴⁰ Wie etwa der als Icon figurierende Totenkopfschwärmer in der Vermarktung von Thomas Harris' *Schweigen der Lämmer* (engl. 1988).

⁴¹ René-Antoine de Réaumur: *Memoires pour servir a l'histoire des Insectes*. Bd. 2, Teil 2. Amsterdam 1737, S. 41–63. Das periodische Auftreten bei Pestwellen (s.u.) findet sich allerdings nicht bei Réaumur.

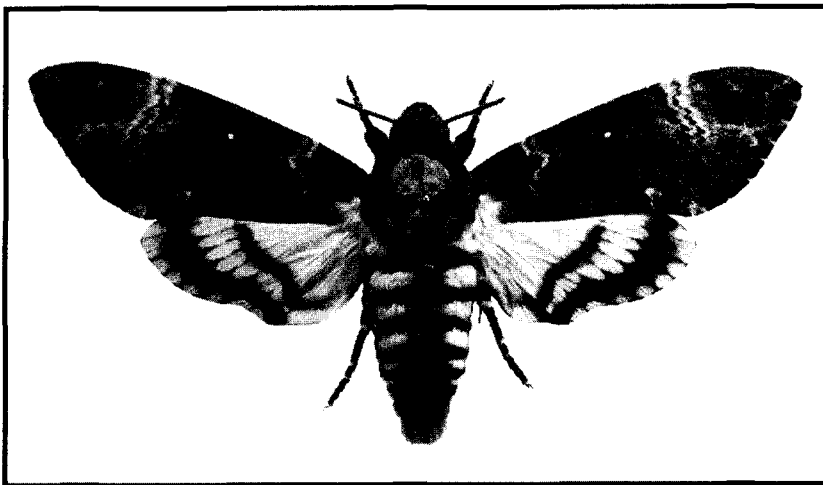


Abb. 2: Totenkopfschwärmer (*Acherontia atropos*). In: Linnaeus, *Systema Naturae*, 1758

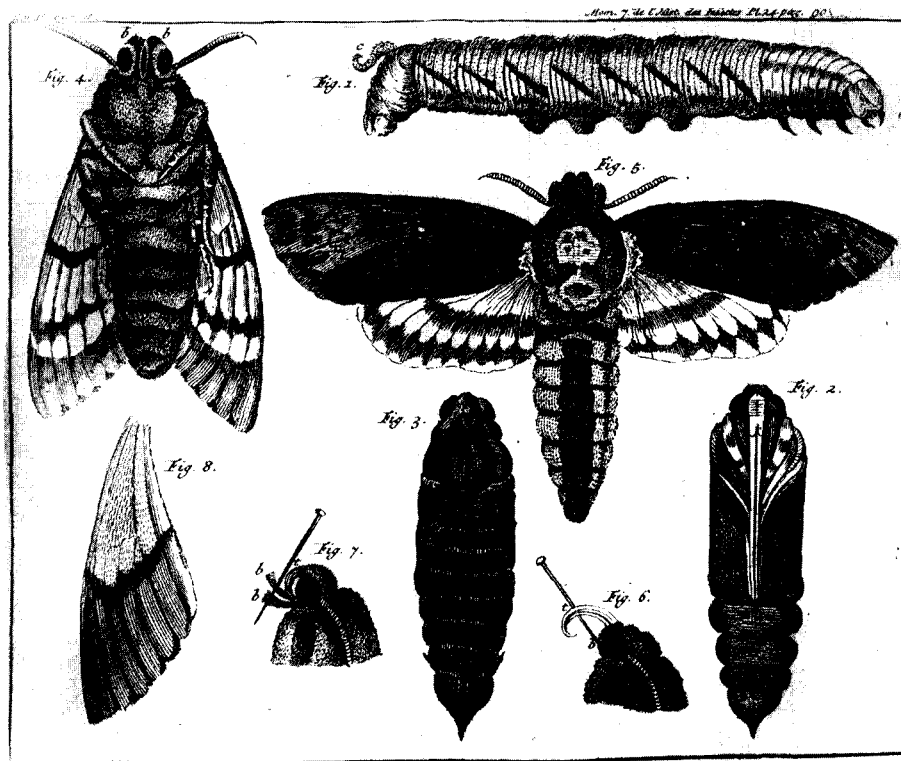


Abb. 3: René-Antoine Réaumur: *Memoires pour servir à l'histoire des Insectes*. Bd. 2, Tl. 2. Amsterdam 1737, Tafel 24, S. 90

Die Recherche ist zunächst allgemein und enzyklopädisch.⁴² Die erhaltenen Informationen bestehen 1. aus den das Naturding umlagernden Geschichten (ethnologisches Material) und 2. aus Merkmalen und Eigenschaften des Tieres (biologisches Material), die sich wiederum aus akustischen Signalen, Fortpflanzungsverhalten und Ernährung zusammensetzen.⁴³ So bekommt der Indizien sammelnde und mit Prämissen und Hypothesenbildung beschäftigte Beobachter Impulse für seine Gedanken-Kombinatorik, die nach seinen Worten die »Phantasie« – rhetorisch gesprochen: Metaphorisierungsprozesse – steuert.

Was unbeobachtet bleibt, ist der Umstand, dass dem Namen eine Interpretation zugrunde liegt, die bezeugt, dass der Schwärmer in beinahe allen europäischen Sprachen ikonisch »gelesen« wurde, ihm aber damit aufgrund von Ähnlichkeitsrelationen nur optische Eigenschaften eines fremden Bereiches angesonnen wurden. Strindbergs Naturesemiose liest das Körpermuster nicht metaphorisch, sondern, indem er die Genese zu rekonstruieren sucht, metonymisch und interpretiert es ganz konventionell als Signifikanten für »Tod« (wie etwa das Giftetikett auf einer Flasche).⁴⁴ So wird das Körpertattoo des Totenschädels gleichsam

⁴² In *Meyers Konversationslexikon* von 1888 etwa liest sich der Eintrag so: »Totenkopf (*Acherontia Atropos* Ochs.), Schmetterling aus der Familie der Schwärmer (Sphingidae), 11,5 cm breit, mit kurzen, dicken Fühlern, sehr kurzen Tastern, schwach entwickelter Rollzunge und plumpem Hinterleib von 19,5 mm Querdurchmesser, auf dem dicht braun behaarten, blaugrau schimmernden Thorax mit ockergelber, einem Totenkopf ähnlicher Zeichnung und auf dem gelben, schwarz geringelten Hinterleib mit breiter, blaugrauer Längsstrieme. Die Vorderflügel sind tiefbraun, schwarz und ockergelb gewölkt mit zwei gelblichen Querbinden, die Hinterflügel ockergelb mit zwei schwarzen Querbinden. Der T. erzeugt, wenn er gereizt wird, einen pfeifenden, schrillenden Ton, indem er aus einer sehr großen Saugblase im Vorderteil des Hinterleibs Luft durch eine Rüsselspalte ausstößt. Er findet sich in Süd- und Mitteleuropa, Afrika, auf Java und in Mexiko, bei uns einzeln, vorübergehend und örtlich im Herbst. Die 13 cm lange, grünlichgelbe, schwarz-blau punktierte Raupe, mit blauen Winkelzeichnungen auf dem Rücken, findet sich bei uns im Juli und August auf Kartoffelkraut, Teufelszwirn, Stechapfel und verpuppt sich in der Erde. In Mittel- und Norddeutschland pflanzt sich der T. nicht fort, die dort gefundenen Raupen müssen von zugeflogenen Weibchen herrühren.«

⁴³ In *Die Insekten als Botaniker* kommt Strindberg auf den Totenkopfschwärmer zurück und spricht dem Todeszeichen apotropäische Funktion zu: »Die Raupe des Totenkopfschmetterlings isst die Kartoffelpflanze und andere giftige Solanaceen; aber der Schmetterling selbst hat besseren Geschmack: er isst den Honig der Bienen auf, obwohl niemand begreift, warum die Bienen ihn nicht töten. Vielleicht erschreckt er sie durch seinen Gesang und durch seinen Giftschild?« Aus dem *Blaubuch* [Anm. 11], S. 124. Eben dies haben schwedische Forscher um Adrian Vallin inzwischen zweifelsfrei nachgewiesen. Vgl. Dietmut Klärner: *Der böse Blick des Falters. Muster auf den Flügeln des Pfauenauges schreckt hungrige Vögel ab*. In: *FAZ*, 3.1.2006.

⁴⁴ Zur Frage, ob Abbildungen metaphorisch sein können (ja, wenn sie einen Gegenstand so darstellen, dass er einem Gegenstandsbereich zugehörig erscheint, dem er nicht angehört) vgl. Göran Sonesson: *Über Metaphern in Bildern*. In: *Zeitschrift für Semiotik* 25 (2003), S. 25–38.

zum Dreh- und Angelpunkt für eine Symbolik des Todes und für alle weiteren kombinatorischen Überlegungen:

Da fand sich einiges für die Phantasie. Die Begräbniszeremonie beim Nachtfalter, der Trauer gesang, die giftige Nahrung ... und dann kamen die Bohnen dazwischen, so unschuldig scheinbar, doch an der Donau sagte mir eine fromme Frau, die Bohnen seien die Köpfe der Toten, und ich lächelte natürlich.

Leser! ich bin bis jetzt nicht das gewesen, was Sie abergläubisch nennen, aber als ich nach dem Sammeln dieser Details über den Totenkopfschwärmer erfuhr, daß Reaumur, der berühmte Physiker, beobachtet hatte, daß dieser Schmetterling periodisch auftritt und meistens während großer Pestwellen, da fing ich an zu überlegen, ob es nicht einen Zusammenhang zwischen dem Totenkopf auf dem Thorax und den Lebensgewohnheiten des Schmetterlings geben könnte.

Zu diesem Zweck stellte ich zunächst folgende Prämissen auf. Die Raupe von *Acherontia atropos*⁴⁵ lebt vom Stechapfel, dessen Gift Daturin heißt und eine Mischung aus Atropin und Hyoscyamin sein soll, ersteres von Belladonna, letzteres von Bilsenkraut. Beide Gifte sind Pflanzenalkaloide, dem Morphium nahestehend, aber auch dem Leichengift.⁴⁶ Leichengift riecht zeitweise nach Jasmin (es ist der Jasmin!), Rose, Moschus. ([Anm. im Original:] Die Gattung Sphinx, zu der der Totenkopfschwärmer früher gezählt wurde, hat Arten, die nach Moschus riechen)⁴⁷ Es gibt Aasblumen (*Aroidea*, *Stapelien*, *Orchis* u.a.), die nach Kadaver riechen, Kadaverfarbe haben und jene Insekten anlocken, die sonst tote Tierkörper aufsuchen. Logisch ist dann ja, daß *Acherontia* an Orte gelockt wird, wo Epidemien toben und es Kadaver in reichlicher Menge gibt. (178f.)

Soweit und in einem größeren Zusammenhang zitiert der erste Teil von Strindbergs Forschungen, der sich etwa so zusammenfassen lässt: Der wissenschaftliche Beobachter sucht seine ›Rationalität‹ durch Objektivität und Transparenz unter Beweis zu stellen, räumt seine Skepsis gegenüber der Fachliteratur durch Autopsie am toten Naturding aus und erweitert seine Kenntnisse durch Recher-

⁴⁵ Nicht nur der Volksmund, auch die wissenschaftlichen Namensgeber Ochseneimer und Linné haben metaphorisiert und mythisiert: Acheron ist einer der fünf Flüsse der Unterwelt, Atropos (griech. die »Unabwendbare«) ist die älteste der Moiren, die den Lebensfaden abschneidet und über die Todesart eines Menschen entscheidet.

⁴⁶ Vgl. die »Vergiftungssymptome«, die Strindberg in *Indigo und Kupferstrich* von seinem Besuch auf dem Friedhof Montparnasse bezieht. VS [Anm. 1], S. 210. In *Linné steht auf* heißt es: »Unbegreiflich ist, daß gewisse Leichengifte wie Rosen, Jasmin, Hyacinthe riechen; aber die Pflanzen leben ja von Pflanzenleichen und tierischen Absonderungen. Vielleicht sind sie selbst Leichen, die aus dem Vergehen aufgestanden sind und ein Nirwanaleben leben, ein schmerzfreies, unbewußtes Traumleben. Aber dieses Kapitel gehört zu einer künftigen Pflanzenpsychologie, die von Denkern begründet werden soll, nicht von Handwerkern.« Strindberg, Aus dem Blaubuch [Anm. 11], S. 114.

⁴⁷ Vom Moschusgeruch bei männlichen Sphinx-Schwärmern berichtet auch Darwin, Abstammung [Anm. 34], S. 348.

che. Was er findet, stößt die wissenschaftliche Phantasie auf eine Indizienkette: die auffällige Häufung von Todeszeichen. Und noch die scheinbar ganz insignifikanten Bohnen bekommen – rhizomartig – durch die zufällige Geschichte der »frommen«, d.h. gegenüber Aberglauben unverdächtigen Frau/Nonne einen sicheren symbolischen Platz im System der Todeszeichen.

Nach der Autorität des Volksmunds die der Wissenschaft: Ohne weitere vermittelnde Aufklärung darüber, dass der »berühmte Physiker« mit seinen *Memoires pour servir a l'histoire des insectes* (1734–1742) eine Gründerfigur der modernen Entomologie war und auch dem Totenkopf eine ausführliche Beschreibung angedeihen ließ, bestätigt der wissenschaftliche Name Réaumurs vielmehr die Dringlichkeit der eigenen Forschungsfrage. Die wird entlang einer gleichsam wandernden Logik entwickelt und lässt sich etwa so darstellen:

1. Die Raupe ernährt sich von Pflanzen, die Giftstoffe enthalten. Es gibt also den Weg der Einverleibung oder Inkorporierung.

2. Diese Gifte sind dem Morphium, aber auch dem Leichengift »nahestehend«.

3. Leichengift riecht »zeitweise nach Jasmin«, einem der Nahrungsmittel der Raupe, nach Rose und Moschus.

Über das Thema des Geruches wandert das Argument

4. zu den Aasblumen, die nach Kadaver riechen, die Farbe von Kadaver haben und Insekten anlocken, »die sonst tote Tierkörper aufsuchen« (179).

Es erscheint also plausibel, dass

5. der *Acherontia* (d.h. seine Raupe, nur sie kann gemeint sein) an Orten zu finden ist, an dem Leichen sind – nach Epidemien etwa.

Hier bricht das Argument ab. Es könnte nun entweder vom Miasma gesprochen werden, jener Theorie der Übertragung von Seuchen durch Gerüche, die aber für die Frage nach dem Abbild keinen Sinn macht und zudem seit Mitte des 19. Jahrhunderts als widerlegt galt. So bleibt vorerst nur der Befund, dass die Raupe des Schwärmers auf verschiedene Weise von Tod und Tödlichkeit umgeben ist: über die Inkorporierung durch Nahrung, über die Gerüche und über die Opsis. Das bloße Umfeld von Leichen bzw. Tod und Sterben stellt aber noch keinen kausalen Zusammenhang her. Dieser kausale Zusammenhang wird nunmehr konstruiert, und zwar nicht über eine Abduktion, sondern über eine historische Erklärung.⁴⁸ Ihre Kurzformel lautet: Es gab einen verwandten Schmetterling ohne Totenkopf-Abbildung, den Ligusterschwärmer. Der Ligusterschwärmer verwandelte sich in einen Nachtfalter. Die Raupen dieses Nachtfalters begruben sich selbst, anstatt sich zu verpuppen. Die daraus hervorgegangenen Nachtfalter trugen das Zeichen des Schädels auf ihrem Rücken. Mit anderen Worten: Der eigentliche Vorgang der Übertragung liegt buchstäblich im Dunk-

⁴⁸ Vgl. dazu Arthur C. Danto: *Analytische Philosophie der Geschichte*. Frankfurt/M. 1980, S. 379.

len. Ungesehen von allen, so muss man als Leser diese abgrundtiefe argumentative Leerstelle füllen, haben die im Erdreich angehäuften Totenschädel den Thorax der Raupen belichtet. Niemand war dabei, das sagt Strindberg selbst. Und: »Da niemand dabei war, als Acherontia entstanden ist, habe ich das Recht, folgendes Märchen zu schreiben.« (179)

... und ein Märchen

Das der forschenden Beweisführung interpolierte Märchen – »Es war einmal« ... (179) – erzählt von einem Tagfalter, der seine Eier in einem Ligusterbaum ablegte, der aber im Winter erfror, so dass die Raupen keine Nahrung hatten und zum Fliederbaum, einem Verwandten des Ligusters, wanderten. Ein Schmetterling verirrt sich, legt seine Eier in einem ähnlich blühenden, allerdings weniger gut riechenden Baum ab und verstarb. Nachdem die Raupen von diesem »Baum der Erkenntnis«, der Belladonna, gefressen hatten, stellte sich heraus, dass die Schmetterlinge den Sonnenschein nicht mehr vertrugen, weil das Atropin ihre Augen so geweitet hatte, dass sie sie nicht mehr schließen konnten. So schwärmten sie nur noch nachts, und das, so der Erzähler, könnte die Entstehung der Nachtfalter erklären.

Der erste Teil des Sciencemärchens erzählt analog zur Vertreibung aus dem Paradies eine Vertreibung aus dem Leben im Licht. Sie geht allerdings nicht, wie das biblische Märchen, auf eine Verschuldung zurück, sondern auf biologisch-ökologische Ursachen wie Nahrungsmangel und (minderwertigen) Ersatz oder Kompensation durch andere ähnliche (aber giftige) Pflanzen. Das Resultat zeigt sich in der nächsten Generation.

Dem nunmehr zum Nachtfalter mutierten Ligusterschwärmer geschieht mehreres: Er beginnt vom Stechapfel zu fressen, der Stechapfel macht müde, so dass er viel schläft und darüber dick und fett und groß wird. Weil er den Liguster mit seinen roten Beeren verlässt, verschwindet auch die schöne rote Zeichnung, »seine rosenroten Bänder auf dem Abdomen«, und er wird »häßlich wie ein Schläfer«. Benebelt von »Liebesrausch und Giftschwindel« findet der Ligusterschwärmer nicht immer seine Hauptnahrung, die tags stinkende, nachts duftende Giftpflanze, und so zieht es ihn

zu den Kadaverplätzen, Friedhöfen vielleicht, wo ihm nur ausgebleichene Totenköpfe den Weg leuchteten, und dort legte er seine Eier. Die Raupen fraßen abwechselnd Aas und Solanin, und als sie sich verpuppen sollten, flohen sie das Licht und gruben sich ein Grab, denn sie hatten ja keine Ahnung von der Auferstehung.

Da niemand weiß, wie es eigentlich zugeht, als die Acherontia atropos mit dem Giftetikett versehen wurden, gibt es Raum für alle Vermutungen, auch für meine. (180f.)

Die Dunkelzone der Erkenntnis wird durch Forschungsfunde in einer anderen Richtung verlassen: Bernardin de Saint-Pierre, auch er einst am »Jardin des Planètes«, hatte den Klagelaut des Nachtfalters (»Haïe«) als Name in der französischen Kolonie Mauritius wiedergefunden.⁴⁹ Um dieses auffällige natürliche Zeichen wird ein neues – symbolisches – Paradigma mit Geschichten erstellt, an dessen Ende allerdings wieder natürliche Zeichen bzw. chemische Reaktionen stehen:

Welchen Laut? Au! Der Ruf des Schmerzes bei allen Völkern.

Der Schrei, mit dem das Faultier über die Mühe des Daseins klagt. Der Ausdruck der Sehnsucht, den Apollo nach dem Tod seines Freundes Hyacinthus ausstieß und der festgehalten wurde in der Blume, die diesen Namen trägt.

Doch es gibt noch eine andere Blume, die den Klagelaut auf dem Grund des Kelches trägt und in der wir alle als Kinder gelesen haben, als wir kaum lesen konnten. Das ist der zyanblaue Rittersporn, von dem Ovid, ein konsequenter Transformist, angibt, er sei der Erde entsprungen, wo das Blut des Ajax floß.

Blut und Zyan! Schlachtfelder, Friedhöfe, Kadavergift und Totenköpfe!
Au! (181)

Bernardin setzt nicht nur die Erinnerung an Verwandlungsgeschichten in Gang, sondern auch eigene Untersuchungen im Labor. Den Hinweis aufgreifend, dass der Staub auf den Flügeln des Totenkopfschwärmer gefährlich für die Augen sei, mikroskopiert und experimentiert der wissenschaftliche Beobachter und entdeckt chemische Reaktionen wie bei den Pflanzengiften Atropin und Strychnin.

Aber wie kommt man vom Gift zur Abbildung? Dazu ist ein neuer Anlauf nötig. Obwohl der Forscher zugibt, es könne eine »Laune der Natur«, d.h. eine Mutation sein, will er die kausale Erklärung finden und sucht sie nunmehr »morphologisch-psychologisch« (182). Die entsprechende Argumentation:⁵⁰ Die Raupen können den Kopf in die hinteren Segmente des Körpers einziehen; sie tun das, um ihre Augen zu schützen; dabei entstehen Flecken, welche die Augen imitieren; sie haben sich also selbst fotografiert:

Daß diese sich Schutz gerade für die Augen beschafft haben, kann ja im bekannten Einfluß des Atropins auf das Sehen begründet sein, aber warum

⁴⁹ »Il y a un gros papillon de nuit qui porte sur son corselet la figure d'une tête de mort. On l'appelle *haï*: il vole dans les appartements. On prétend que le duvet dont ses ailes sont couvertes aveugle les yeux qui en sont atteints. Son nom vient de l'effroi que sa présence donne.« Bernardin de Saint Pierre: *Voyage à l'Île de France* [1773]. Un officier du roi à l'île Maurice 1768–1770. Introduction et notes d'Yves Bénot. Paris 1983, S. 86. Auch die giftige Wirkung des Schmetterling-Staubes geht also auf Bernardin zurück.

⁵⁰ Diese Sequenz wie auch einige weitere Sätze fehlen in der *Infemo*-Fassung [Anm. 5] des Textes; sie zeigen aber sehr deutlich die Arbeit am Erklären von »Übertragung«.

wohl die hinteren Segmente das hineingeschobene Auge fotografiert haben?
Atropin und Morphium sind in der Fotografie als Entwickler benutzt worden! (182)

Mit der kühnen These einer photographischen Autopoiesis wäre der Gedanken- gang der Erklärung eigentlich abgeschlossen. Nun aber rufen die Leerstellen und ungelösten Probleme der eigenen Erklärungsversuche neue Frageimpulse hervor: »Warum tragen so viele Schmetterlinge eine Zeichnung des Auges auf den Flügeln? Was macht die Raupe in der Puppe?« (182) In diesen Fragen, die den Totenkopffalter, das Forschungsding, hinter sich zu lassen scheinen, zeigt sich das Thema in überraschender Zuspitzung: wie kann es sein, dass ein *lebendiges* Tier mit dem Bild des Todes gezeichnet ist? Dafür findet Strindberg am Ende das Zauberwort »Nekrobiose«: »Nekrobios, ja, das sind zwei Wörter, von welchen das erste Tod bedeutet und das zweite Leben.« (183) Das Zauberwort führt hinein in die tiefe Paradoxie von Tod und Leben, die in Strindbergs monistischem Konzept schwelt.⁵¹

Aber nichts kann ja aufhören. / Woher hat der Schmetterling seine Augen auf den Flügeln oder der andere seinen Totenkopf auf dem Thorax? Unerhebliche Fragen angesichts der großen, daß die Raupe tot ist, physiologisch, anatomisch, vollkommen wissenschaftlich tot, und dennoch lebt sie! (184)⁵²

Unordentlicher Schluss

Strindberg beobachtet die Natur, ohne in eine privilegierte Sprechweise herrschender Diskurse einzutreten. Man kann sagen, dass er das naturwissenschaftliche Ringen um Erkenntnis, das durch Beobachtung und Experiment erworben wird, mitsamt ihren Schlussfolgerungen als *bricolage* betreibt.⁵³ Dabei entsteht eine Freiheit oder zumindest Beweglichkeit des Verhaltens, Denkens und Sprechens, sich den Naturdingen auf multiple Weise zu nähern. Wenn am Ende des

⁵¹ Vgl. auch Strindbergs Abhandlung »Nekrobiose = Tod und Auferstehung«: »Vater Darwin und Sohn Haeckel wußten nicht, wollten nichts von der Auferstehung wissen, nur von Geburt und Tod. [...] Aber auf einem Grabstein, innerhalb einer Kirchhofsmauer, sehe ich zuweilen dieses Bild: Larve (Raupe), Puppe (Mumie), und Schmetterling.« Aus dem Blaubuch [Anm. 11], S.139–140, hier S. 140.

⁵² Réaumur [Anm. 41] behandelt dieselbe Frage in Auseinandersetzung mit den kirchlichen »Journalistes de Trevoux«. Für ihn bleibt der Schmetterling in seinen Metamorphosen stets lebendig, eines »du plus merveilleux des tous les phénomènes de l'Histoire naturelle« (S. 65). Die Auferstehung des Fleisches nach erfolgtem Tod dagegen ist ein Mysterium des Glaubens – ohne Analogon.

⁵³ Im Sinne des vielzitierten Begriffes von Claude Lévi-Strauss: Das wilde Denken (frz. 1962). Frankfurt/M. 1968.

Essays über den Totenkopfschwärmer das Unfassliche der Verwandlung steht, gerät das »epistemische Ding« als ikonisches und natürliches Zeichen zur Metapher für den fragilen, historisch aber vielfach im Symbol des Schmetterlings und seiner Raupe bezeugten Glaubenssatz der Unsterblichkeit bzw. der Auferstehung. Es ist ein Zwischen-Ding – auch historisch: Es gibt der Hoffnung Ausdruck, dass, gibt man im Tod das Personsein auf, damit noch nicht die Dynamik der Verwandlung der Materie zu Ende ist. Unablässig produziert das auf Korrespondenzen fixierte Beobachten Daten und Beobachtungen, die »Neuigkeit« und Aufregung erzeugen. Diese Aufregung, die die Kälte der Beobachtung und des Notats mit der Ekstase des Entdeckergeistes fusioniert, konnte ein Goethe noch in ein und derselben Tätigkeit des symbolischen Schauens zusammenfassen.⁵⁴ Bei Strindberg explodiert die Aufregung in Texten, die sich nicht mehr bändigen lassen. Die »ars transmutatoria« der Natur⁵⁵ erfasst die Gegenstände, z.B. den Totenkopfschwärmer, wie die Texte über sie. Die Erklärungsversuche feiern Verwandlungskünste. »I have a Death's Head Moth on my table behind a shoemaker's glass«, schreibt Strindberg im Oktober 1896. »Anyone who wants to see a ghost can see one there«. ⁵⁶

Nur wenige Jahre vor Strindberg, 1889, hat ein anderer leidenschaftlicher Beobachter, Vincent van Gogh, seinem Staunen über den Totenkopfschwärmer Ausdruck verliehen und auf seine Weise erzählt – in einem Brief an seinen Bruder und in einer Skizze (Abb. 4):

Ich muß Dich noch um Farbe und vor allem um Leinwand bitten. Wenn ich Dir die vier Bilder, an denen ich arbeite, zuschicke, dann wirst Du sehen, daß das Leben hier, zumal es sich meist im Garten abspielt, gar nicht so traurig ist. Gestern habe ich einen großen, ziemlich seltenen Nachtfalter gezeichnet, einen sogenannten Totenkopf. Er hatte erstaunlich vornehme Farben, Schwarz, Grün, Weiß mit Karminreflexen und leicht grünem Schimmer. Er war sehr groß. Um ihn zu malen, hätte man ihn töten müssen, und das wäre schade gewesen. So schön ist das Tier. Ich schicke Dir eine Skizze davon [...].⁵⁷

⁵⁴ Vgl. zu diesem Zusammenhang den großartigen Aufsatz von Rüdiger Campe: Merkwürdig / Bedeutend. Zu einer Stelle über das Symbolische bei Goethe. In: Christoph Hoffmann und Caroline Welsch (Hg.): Umwege des Lesens. Aus dem Labor philologischer Neugierde. Berlin 2006, S. 245–258, hier S. 250.

⁵⁵ Strindberg, Aus dem Blaubuch [Anm. 11], S. 124.

⁵⁶ An Hedlund, zit. nach: Strindberg's Letters. Selected, annotated and translated by Michael Robinson. London/Chicago 1992. Bd. II, S. 596.

⁵⁷ 25. Mai 1889, in: Vincent van Gogh: Briefe an seinen Bruder. Hg. von Johanna Gesina van Gogh-Bonger. Bd. 3: 1885–1890. Frankfurt/M. 1988, S. 499.

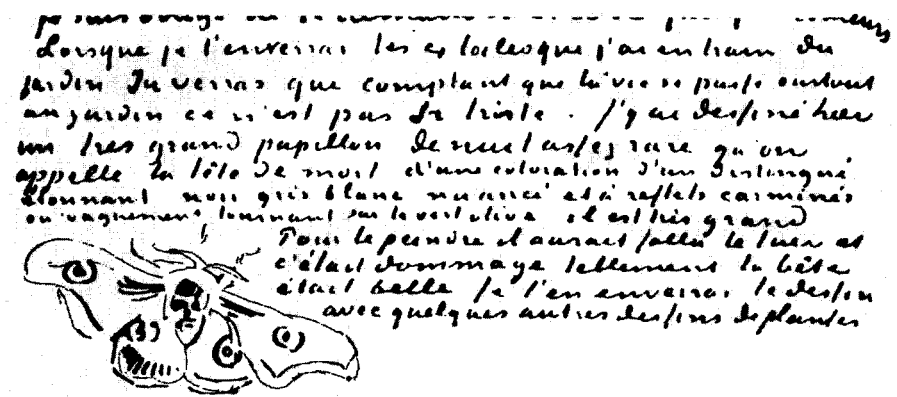


Abb. 4: Vincent van Gogh: Totenkopf (1889), Zeichnung im Brief an Theo van Gogh,
 [25. Mai] 1889; Aus: Vincent van Gogh: The Complete Letters. Bd. 3.
 London 1999, S. 173